ظواهر أسلوبية في شعر

ممدوح عدوان



د. محمد سليمان (عيال سلمان)

اليازوري

بسم الله الرحمن الرحيم

ظواهر أسلوبية
في شعر
ممدوح عدوان

ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان

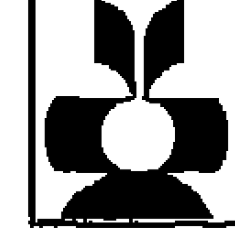
الدكتور
محمد سليمان (عيال سلمان)



الطبعة العربية الثانية - ٢٠١٥

رقم الإيداع 2014/3/1223

التدقيق اللغوي : ياسر سلامة
التحرير : هيئة تحرير
تصميم الغلاف : نضال جمهور
الصف والإخراج : أسمى جرادات
المطبعة : مطبعة برجي - بيروت

دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع
عمان - وسط البلد - شارع الملك حسين
هاتف: +962 6 4626626 تلفاكس: +962 6 4614158
ص. ب: 520646 الرمز البريدي: 11152
info@yazori.com www.yazori.com

ظواهر أسلوبية
في شعر
ممدوح عدوان

الدكتور
محمد سليمان (عيال سلمان)



الإهداء

إلى والديَّ الكريمين .. إحساناً

وإلى إخواني .. محبةً وتقديراً

محمد

المقدمـة

الحمدُ لله الّذي علّم بالقلم، علّم الإنسان ما لم يعلم، والصلاة والسلام على خير ناطقٍ بالضّاد محمدٍ بن عبد الله، صلوات الله وسلامه عليه. وبعدُ،

فقد كان لي نصيب الاطلاع على شعر عدوان في سنواتٍ خلتْ، فوجدتُه شاعراً يرسم رؤاه ومواقفه ليدافع بهما عن حمى وطنهِ المنهوك، ثم توطّدتْ صلتي بهِ أثناء دراستي لشعرهِ دراسة أسلوبيّة. وممّا فاجأني أنَّ الشَّاعر يمتلك نتاجاً إبداعيّاً كبيراً بلغ خمسة عشر ديواناً، ولم تتعرض لشعرهِ دراسة مستقلّة تعكس رؤيةً شعريّةً لديهِ، بل جاءت - في معظمها - دراسات انتقائيّة لبعض القصائد والمقطوعات الشّعريّة، ضمن دراسات في الشعر العربيّ الحديث.

واعتمدتُ في هذهِ الدراسة على المنهج التحليلي والوصفي، مركزاً على بعض اتجاهات النقد الأسلوبيّ مثل، الاتّجاه البلاغي، والإحصائيّ، والبنيويّ، ومستفيداً من بعض الدّراسات الّتي اختطّتْ هذا المنهج طريقاً لها في دراسة الأعمال الأدبيّة.

وضمّنتُ الدراسة مدخلاً وضّحتُ خلالهُ نشأةَ الأسلوبيّة، وحدودها، واتصالها بالتّراث العربيّ، واتجاهاتها البلاغيّة، والإحصائية، والمقارنة، والبنيويّة، والتضافريّة. عارضاً لبعض القصور والمشاكل الّتي تواجهها. ثمّ شرعتُ بدراسة أربع ظواهر أسلوبيّة، وُزعتْ على أربعةِ فصولٍ: الانزياح، والتَّوازي والتّكرار، والتَّناص، والمفارقة.

فتناولتُ في الفصل الأوَّل (الانزياح) ثلاثة أنماط. هي: الانزياح الإسنادي، والدّلالي، والتّركيبيّ، وقسّمتُ الانزياح الإسنادي في قسمين: الإسناد الاسمي، والإسناد الفعلي، فيما جاء الإسناد الدّلاليّ في نوعين: النّعت، والإضافة. أما الإسناد التّركيبي فدرستهُ من خلال: الحذف، والتقديم والتأخير، والالتفات، والتّحوّل الأسلوبيّ.

وتحدثتُ في الفصل الثَّاني (التَّوازي) عن التَّوازي: الصّوتيّ، والصّرفيّ، والنّحويّ، ثمّ بحثتُ في علاقة التَّوازي والتّكرارِ بالقافية، وما ينتج عنها من معنى.

أما الفصل الثالث (التّناص)، فقد كشفَ عن استخدام الشَّاعر لتراث الأمّة. وجاء في ثلاثة أقسام: التَّناص، الدّيني، والتاريخيّ، والأدبيّ. وتفرع التَّناص الأدبي إلى شعرٍ، وخطابةٍ، وأمثالٍ.

ودرستُ (المفارقة) في الفصل الرّابع. فكشفتُ عن مساهمتها في بناء النّص عن طريق بعض الأنماط، وحصرتها في سبعةٍ: المفارقة اللّفظيّة، والسّخرية، والإنكار، والفجاءة، والتّحوّل، والأدوار، والتصويريّة. ثم وقفتُ عند العنوان المفارق، وختمتُ الفصل ببيان دور المفارقة في بناء النّصوص الشّعريّة (النّص المفارق).

وأعقبتُ الدراسة بخاتمة وضّحتُ خلالها دور هذهِ الظواهر في تشكيل الرؤية الشّعريّة عند عدوان، مبرزاً انعكاس ذلك على لغتهِ الشعريّة. وذلك من خلال رصد هذه الظواهر الأسلوبيَّة في نصين شعريين اتخذتهما نموذجاً في هذا السبيل.

ولعلَّ هذه الظواهر قد كشفت من شعريَّة الشعر عند عدوان وفرادة الأسلوب الشعريّ الذي اتخذه في تقديم رؤياه. وثمة ظواهر أخرى يمكن أنْ تسهم في كشف هذا البعد، آمل أنْ ينهد بها آخرون لإكمال الصورة التي طمحت هذه الدراسة

لاستكشافها. والشكر الموصول للأستاذ الدكتور سامح الرّواشدة الّذي أفسح لي وقتاً من حياته، وأمدني بالكتاب والدراسة والمداخلة البنّاءة حتّى استوى المؤلّف على عوده. كما أشكر الأستاذين: الأستاذ الدكتور علي عباس علوان، والأستاذ الدكتور محمد المجالي على ما قدّما من إضاءات نقدية أنارت دربي.

ولا أزعم أنني درستُ كلّ شيء، ولكنني بذلتُ جهداً متواضعاً آمل أن يلقى قبول القارئ واستحسانه، لأساهم بشيء بسيط في خدمة لغتنا العربيّة. وهذا ليس كلّ شيء عند عدوان، فما زالت هناك ظواهر وموضوعات تريد من يكشف سرّها وأسأل الله أن يقبل عملي هذا، ويرشدني إلى جادّة الصواب.

المدخل
(الأُسلوب والأسلوبيَّة)

- المفهوم.
- النشأة الحدود.
- الاتجاهات.

النّشأة:

ارتبطتْ الأسلوبيّة الحديثة – في نشأتها – بنشأة علم اللُّغة الحديث وتطوّره، ممّا دفع بعض الباحثين إلى عدّها فرعاً من فروع علم اللُّغة العام. ذلك أنَّ الأسلوبيَّة تفترض في أساسياتها أنَّ النَّص الأدبيّ نص لغوي، يتعذر سبر أغواره إلاَّ بتحليل العلاقات اللُّغويّة الّتي ينطوي عليها[1].

ويُعَدُّ «شارلز بالي **Charles Bally**» ١٨٦٥-١٩٤٧ مؤسساً لهذا العلم، حيث عمل على نقل درس الأُسلوب من الدّرس البلاغيّ إلى ميدان جديد سمّاه فيما بعد بالأسلوبيَّة، ولعلّ الّذي قاده لهذا هو التأثير اللّساني منهجاً وتفكيراً[2]. ويعود مصطلح الأسلوبيَّة أو علم الأُسلوب إلى لفظة **stylistics** الغربيّة، وهي مأخوذةٌ من «لفظة **stylus** الّتي تعني أداة الكتابة، أو القلم باللاَّتينيّة، ومن اللاحقة **istics** الّتي تشير إلى البعد المنهجي للعلم الّذي يدرس موضوع الأُسلوب»[3].

وأَخذت الجهود تتضافر عبر فترةٍ طويلةٍ من البحث، فظهرت في ساحة الدرس الأسلوبيّ اجتهادات (بنديتو كروتشة، كارل فوسلر، وليوشبيتزر،

---

(١) ينظر محمود عيّاد، الأسلوبيَّة الحديثة، محاولة تعريف. مجلة فصول. م ١، ع ٢، القاهرة – ١٤٠١-١٩٨١: ١٢٤.

(٢) ينظر منذر عيّاشي، مقالات في الأسلوبيَّة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٠: ٣٢.

(٣) محمود عيّاد، الأسلوبيَّة الحديثة، محاولة تعريف: ١٢٣.

ينظر حول هذه الجهود. سليمان العطّار، الأسلوبيَّة وعلم التاريخ، مجلة فصول، م ١، ع ٢، ١٤٠١-١٩٨١: ١٣٢-١٤٤.

وداماسو ألونسو) التي آتت أكلها في الستينيات من هذا القرن، وذلك بعقد النّدوات التي تعالج هذا المصطلح، ومن هذه الندوات ندوة بجامعة آنديانا (L`universite-d`Indiana) بالولايات المتحدة عام ١٩٦٠ والتي حضرها ثلّةٌ من نقّاد الأدب،وعلماء النَّفس، وعلماء الاجتماع، وكان محورها «الأسلوب». ألقى خلالها رومان ياكبسون (Roman Jakobson) محاضرةً حول (اللسانيات والإنشائية). بشر حينها «بسلامة الجسر الواصل بين اللسانيات والأدب»[1].

وازداد اللّسانيون ونقّاد الأدب في سنة ١٩٦٥ اطمئناناً إلى ثراء البحوث الأسلوبيّة، واقتناعاً بالمستقبل الّذي ستحققهُ، وذلك حين ترجم (ت. تودروف، Tz vetan Todorov) أعمال الشكليين الرّوس إلى الفرنسيّة[2]. أمّا في سنة ١٩٦٩ فقد بارك الألماني س. أولمان (Stephen ullmann) استقرار الأسلوبيَّة علماً لسانيّاً نقديّاً، قائلاً: «إنَّ الأسلوبيَّة اليوم هي من أكثر أفنان اللّسانيّات صرامةً على ما يعتري غائيات هذا العلم الوليد ومناهجه ومصطلحاتهِ من تردّد، ولنا أن نتنبّأ بما سيكون للبحوث الأسلوبيَّة من فضل على النقد الأدبيّ واللسانيّات معاً»[3].

---

(١) ينظر عبد السلام المسدّي، الأسلوبيَّة والأسلوب.الدار العربية للكتاب، ط٢، ١٩٨٢: ٢٣.

(٢) نقلاً عن عبد السلام المسدّي، الأسلوبيَّة والأسلوب: ٢٤

ينظر مصدره Theorie do al litterature: Ed. du seuil – coll. Tel Quel, 1965.

(٣) المرجع نفسهُ: ٢٤.

المفهوم وحدودهُ ١:١

تعـددتْ الاجتهـاداتُ في تحديـدِ مفهـوم «الأسـلوبيَّة»، ولم تقتـصر هـذهِ الاجتهادات على فترةِ تأصيل المفهوم، بل تجاوزتها حتّى عهد قريب جدّاً، ولعـلّ سبب ذلك يعود إلى إرادة معتقدي «الأسلوبيَّة» لجعلهـا منهجـاً نقـديَّاً مـستقلاً. وتبدو اجتهادات (شارل بالي) واضحةً على مـا قدّمـهُ دارسـو الأسـلوبيَّة حـول المفهوم حيث يرى أنّها «طريقةٌ نوعيّة لدراسة لغـة الكـلام عنـد الفـرد المتوسـط عندما تظهر الوقائع التعبيريّة محدّدة وشخصيّة بقيمها العاطفيّة، جنبـاً إلى جنـب مع أفكار هذا الفرد الّذي يصنع اللُّغة ويطورها»[١]. ومن هنا فإنَّ الأسلوبيَّة عند (بالي) «تدرس وقائع التعبير اللُّغويّ من حيـث مـضامينها الوجدانيَّـة، فتـدرس بذلك وقائع الحساسيَّة المعبر عنها لغويَّاً، وفعل الوقائع اللُّغويّة على الحساسيَّة»[٢] فيما يرى ياكبسون **Jokobson** الأسلوبيَّة بحثاً «عمّا يتميّز بـهِ الكـلام الفنّـي عـن بقيّة مستويات الخطاب أولاً وعن سائر أصناف الفنون الإنسانيّة ثانياً»[٣].

ويُرجِعُ (م. آريفاري **Michel Arrive**) الأسلوبيَّة إلى علم اللّسانيَّات، حيث يعدّها وصفاً «للنّص الأدبيّ حسب طرائـق مـستقاة مـن اللّـسانيّات»[٤] ويـرى

(١) سليمان العطّار، الأسلوبيَّة علم وتاريخ: ١٣٣.

(٢) ينظر منذر عياشي، مقالات في الأسلوبيَّة، ط١، منشورات اتحـاد الكتـاب العـرب، دمـشق، ١٩٩٠: ٣٢/ ٣٣.

(٣) نقلاً عن عبد السلام المسدّي، الأسلوبيَّة والأسلوب ٣٧٠.

ينظر مصدره ج١ – ص١٥ ح من: Essais de Linguistiane generale

(٤) نقلاً عن المصدر نفسه: ٤٨.

ينظر مصدره ص٤ من مجلّة Langue francaise – n3 – seot. 1969

صلاح فضل أنَّ أَوضح تصوّر للأسلوب هو تصوّر «جيراو» تلميذ بالي الّذي يرى «الأسلوب مظهر القول الّذي ينجم عن اختيار وسائل التّعبير هذهِ الدلائل الّتي تحدّدها طبيعة ومقاصد الشخص المتكلّم أو الكاتب»[١].

أمَّا من حيث ما توصّلت إليهِ الجهود العربيّة، فقد كانت في أكثرها مكرورةً، تمثل آراء غربيّةً جاءت بقوالب لفظيَّة جديدة. ويزعم الباحث أَنَّ عبد السلام المسدّي قدّم شيئاً جديداً بوصفه الأسلوبيَّة نظريّة شموليّة، فيعتقد أن الأسلوبيَّة منهج علميّ في طرق الأسلوب الأدبي. وتنبع شموليَّةُ النظريّة أولاً: من تحديها وضبطها لمنهج الأسلوبيَّة من أجل تحليله اختبارياً. وثانياً: من خلال لجوء النظرية النقديّة في الاحتكام إلى مقياس الأسلوب، وذلك باعتباره المظهر الفنّي الذي يرتكز عليه الإبداع الفنّي[٢].

١:٢

ثمّة فرق بين الأسلوب والأسلوبيَّة، إذ إنَّ الأسلوب في مجملهِ «نظام تؤدي اللغة فيه وظائف مخصوصة»[٣] بينما الأسلوبيَّة علم يُدرس من خلاله تناسق العناصر المؤلّفة للكلام، فضلاً عن دراسته لوظائف العناصر[٤]. ويعتقد بعض

(١) علم الأسلوب، مبادئهُ وإجراءاته، ط١، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م: ١١.

(٢) ينظر الأسلوبيَّة والأسلوب: ١١٠.

(٣) منذر عياشي، مقالات في الأسلوبيَّة: ٩٦.

(٤) ينظر المرجع نفسه: ٩٨.

النُّقّاد أنَّ دائرة الأسلوب أكثر سعةً من دائرة الأسلوبيَّة على المستويين، ويقصد بالمستويين: الأفقي والرأسي. ويقصد بالمستوى الأفقي: «الاستخدام المتزامن للمصطلح في حقول متعدِّدة ومتجاورة أو متباعدة»، ويقصد بالمستوى الرأسي: «الاستخدام المتعاقب في فترات زمنيّة متتابعة داخل حقلٍ واحدٍ»[١]. وقد رأى بعض الباحثين في الأسلوب أنّه «النّمط المحدّد لأيّ تعبير لغويّ عند فردٍ ما»[٢]. ولا يرى الباحث هناك اختلافاً بين الذي جاء به (بييرجيرو) والذي سبقوهُ، فهو يعيد الأسلوبيَّة إلى دراسة التّعبير اللّسانيّ، بينما يعيد كلمة أسلوب إلى طريقة التّعبير عن الفكر بوساطة اللُّغة[٣].

١:٣

تقوم الأسلوبيَّة في تعرُّضها للأدب على الجانب اللُّغويّ، حيث اتجهت إلى دراسة الأَدب دراسةً لغويّةً بحتةً، ومن هنا فقد قطعته عن شموليتِهِ التي تُدرِج تحتها كل الظّواهر الاجتماعية والثّقافيّة والحضاريّة ... الخ، وبذلك فلن تقوى الأسلوبيَّة على إطلاق أحكامها الاجتماعيّة والثقافيّة والحضاريّة.

ويرى بعض النُّقّاد أنَّ الأسلوبيَّة ليست بديلاً للنقد الأدبي - أيضاً - بل هي فرع من فروعهِ، ويعني بالفرع محاولة تنظيم إدراك الظّواهر اللُّغويّة في العمل

---

(١) أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبيَّة. مدخل في المصطلح وحقوق البحث ومناهجه، مجلة فصول م٥، ع١، القاهرة، ١٤٠٤ - ١٩٨٤:٦٠

(٢) الهيئة المصريَّة العامة للكتاب، سليمان العطّار. الأسلوبيَّة الحديثة، محاولة تعريف: ١٣٣

(٣) ينظر بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبيَّة، تر. منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، لبنان:٦

الأدبيّ بطريقةٍ منهجيةٍ[١]... ومن هذا المنطلق فهو لا يقف مع رأي ياكبسون الذي يقرر فيهِ إلغاء النّقد الأدبيّ وتحويله إلى فرع من فروع علم اللُّغة الأدبي، ولعل الذي أكسب الأسلوبيَّة مركزاً بارزاً في النّقد الأدبيّ كما هي الدراسات النَّفسيّة أو الاجتماعية أو غيرها هو الصلة الوثيقة بين الأسلوبيَّة وعلم اللغة، والتي أخرجتْ النّقد من إطارهِ التقليدي إلى التعمّق والدقّة[٢]؛ ممَّا أوصلنا إلى أحكامٍ تقترب كثيراً من الموضوعيّة.

ويرى بعض الباحثين أن جوهر التَّحليل الأسلوبيّ هو المقارنة بين العلاقات المختلفة، ومن هنا فإذا أردنا تحديد أسلوب مؤلّف معيّن، فلا بدّ من مقارنتهِ بأساليب المؤلفين المعاصرين لهُ مركزين في هذهِ المقارنة على التأثيرات الأسلوبيَّة .. ولم يتوصّل الباحثون إلى الكشف عن هذهِ التأثيرات بمنهج علميٍّ دقيق[٣]..

وتتضح مهمة الأسلوبيَّة في جهتين:

أولاهما: في قدرتها على معرفة مختلف أدوات التعبير،ووصفها، وتحديدها، وتصنيفها، وقدرتها على معرفة مختلف نماذج الملفوظات أيضاً.

وثانيتهما: في إحداثها نموذجاً للأساليب[٤] وتفترض القيمة الأسلوبيَّة وجود متغيرات أسلوبية تمثّل كلُّ واحدة منها أسلوباً خاصاً للتعبير عن الفكرة

(١) ينظر محمود عياد، الأسلوبيَّة الحديثة. محاولة تعريف: ١٣٠

(٢) ينظر المرجع نفسه: ١٢٤

(٣) ينظر صلاح فضل، علم الأسلوب. مبادئه واجراءاته: ١٢٥

(٤) ينظر الأسلوب والأسلوبيَّة: ٨٩

نفسها[1] ذلك أنَّ الأفكار تُعدُّ ثروة مشتركة للجميع في كلِّ عصرٍ، ولكن الأسلوب هو الذي يميز مؤلفاً عن آخر، ودرجة تأثيره الفعّال على غيره[2].

ويرى عبد السلام المسدّي أن الأسلوبيَّة لا تكون إلاَّ معياراً آنياً يدعم كلَّ ممارسة نقديّة، وهذا على خلاف النّقد الّذي عُرف بصراعهِ الأبديّ بين الزمانيّة والآنيّة، ممّا جعلهُ يحمل وجهين لحقيقةٍ واحدة. «ما هو خارج النَّص: قبلهُ وبعدهُ، وما هو مكوّن لذاتيّة النَّص»[3]. وينفي المسدّي أنْ تؤول الأسلوبيَّة إلى نظرية نقدية شاملة أو أن تنقض النّقد الأدبيّ، وذلك لأنّها تمسك عن الحكم في شأن الأدب من حيث رسالته، فهي قاصرة عن تقييم الأثر الأدبي بالاحتكام للتّاريخ فلذلك يقرّرُ أنّ ما في النّقد بعض ما في الأسلوبيَّة، وفي الأسلوبيَّة ما في النّقد إلاَّ بعضهُ[4].

وتتّجه الأسلوبيَّة إلى اتجاهات مختلفة، وذلك باعتمادها على الجملة أساساً، ثمّ تقوم بإدخالها في جداول إحصائيّة إلى جانب جمل أُخرى، دارسةً بذلك الانزياحات والمتكررات وتوزيع الكلمات...[5].

(١) ينظر المرجع السابق، نفسه: ٣٣.

(٢) ينظر صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئهُ وإجراءاته: ١٢٥.

(٣) ينظر عبد السلام المسدّي، الأسلوبية والأسلوب: ١١٩.

(٤) ينظر المرجع نفسهُ: ١١٩. (بتصرف بسيط).

(٥) ينظر منذر عياشي، مقالات في الأسلوبيَّة: ١٤٢.

١ :٢

لقد كان للتقديرات الّتي قامت عليها لسانيّات (سوسير) دورٌ كبيرٌ في بروز الأسلوبيَّة عند تلميذه (بالي) الّتي عدّها بعض الباحثين أنّها المولود الأوَّل لهذه التقديرات، أمّا المولود الثّاني والذي لم يشهده (سوسير) فهو المنهج البنيويّ في البحث[1].

ويعتقد Stephen ullmann (أولمان) أنَّ على الأسلوب أن يتميّز عن فروع علم اللُّغة بمنظور مستقل يحقق به كينونتهُ، وبجملةِ مبادئ تكون بها «أختاً لهذه الفروع لا جزءاً منها فهو لا يشغل بالعناصر اللُّغويّة في ذاتها وإنّما بقوتها التّعبيريَّة»[2] ويكمن هدف التَّحليل اللُّغويّ في إيجاد جملٍ جديدةٍ تشملُ «ما لوحظ بالفعل وما لم يلاحظ حدوثهُ»، ولكنّ هدف التَّحليل الأسلوبي مختلف، حيث يقوم بتصنيفٍ يدلل على الملامح المشتركة في نصوص تلتقي في أشياء كثيرة (نوع واحد)، قد يخرج منها أنواع مختلفة (فرعيّة)[3].

والأسلوبيَّة ليست طريقةً في القياس لما نودُّ التّعبير عنه أو لما هو تطبيق على قاعدة، ولكنّها تبرهن لنا على مراحل وصول القول إلى هيئتهِ الأخيرة[4] أي كيف خرج لنا القول أو النَّص خلقاً جديداً؟

---

(١) ينظر المرجع السابق: ٤٩/ ٥٠.

(٢) علم الأسلوب، مبادئهُ وإجراءاتهُ: ١٣٨.

(٣) ينظر المصدر نفسهُ: ١٣٢.

(٤) ينظر مقالات في الأسلوبيَّة: ١٠٨.

٢ : ٢

يهدف القول البلاغيُّ إلى إقناع السّامع بوسائل متعددة ليصبح أسيراً لموقف الخطيب[١] أو المتكلّم. وتُعدُّ المعالجات البلاغيّة ذات أهميّة كبيرة للتحليل الأسلوبيّ، ذلك لأنّها تكشف عن جماليّات الصّور البيانيّة في إطار النّظريّة الأسلوبيَّة عند تصوّرها كنظام كاملٍ من الوسائل الاقناعيّة. ويرى صلاح فضل أنَّ هذه الصّور البيانيّة لا تحقق غرضها إلاَّ بإشراكها الفعليّ في نصٍّ خاصٍّ، لأنّها قبل ذلك ليس لها أيُّ وظيفةٍ لابتعادها عن النُّصوص ... ومن هنا فإنَّ السّياق اللُّغويّ، ونوع النَّص، وهدف القول، والموقف، والموجّه إليهم، كلّ هذه تتحكم في فعاليّة ودلالة الصّور البيانيّة[٢].

وتتلخّص مقارنة البلاغة بالأسلوبيَّة في «أنَّ منحى البلاغة متعالٍ بينما تتجه الأسلوبيَّة اتجاها اختيارياً» ويقصد من ذلك أن التفكير البلاغيّ قديماً يركز على ماهيّات الأشياء، بينما يهتم التفكيرُ الأسلوبيُّ بالتصوّرِ الوجوديِّ الذي لا يرى للأشياء ماهيّة إلاَّ من خلال وجودها. ومن هنا، فقد اعتبرت الأسلوبيَّة أنَّ الأثر الفنّيَّ مُعبِّرٌ عن تجربةٍ معيشةٍ فرديّاً[٣]. ويحاول محمد عبد المطّلب المواءمة بين الأسلوبيَّة والبلاغة، فيرى الأولى باعتبارها شكلاً بلاغيّاً جديداً يتميّز بالتعدد والكثافة، وذلك لأنّها تُعدُّ علماً للتعبير، ولديها إمكانات نقديّة للتعامل مع النُّصوص الفرديّة[٤].

---

(١) ينظر علم الأسلوب، مبادئهُ وإجراءاته: ١٥٣.

(٢) ينظر علم الأسلوب، مبادئهُ وإجراءاتهُ: ١٥٦.

(٣) نقلاً عن المسدّي، الأسلوبيَّة والأسلوب: ٥٤.

(٤) قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ط١، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر، لونجمان، ١٩٩٥: ٢١

٢ : ٣

بعد ظهور الأُسلوب كمفهوم نقديٍّ على السّاحة النقديّة الحديثة، أخذ الباحثون العرب بقراءة التّراث - مرّة أخرى - قراءةً واعيةً؛ فانقسموا بذلك إلى قسمين. الأوَّل منهما: حاول تتبع ما أمكن من كتب التراث للبحث عن جذور مفهوم الأسلوب، وبعض الآراء الأخرى. أمّا القسم الثّاني فقد اتّجه إلى نفض الغبار عن النظريّة الأسلوبيَّة في كتاب ما لمؤلف معيّن. وقد اعتمد الباحثون في هذه القراءة الجديدة على النُّصوص النّاطقة مرّة، وعلى استنطاقها أُخرى(١).

ويزعم محمد الهادي الطّرابلسي أنَّ كلمة «الأسلوب» قد وردتْ غيرَ مرّة بعد الجاحظ، حيثُ وردتْ مرّة عند عبد القاهر الجرجانيّ، ثمّ وردتْ مرّات عدّة عند حازم القرطاجنّي، وفي فصل صناعةِ الشِّعر عند ابن خلدون. وجاء ذكرها عند ابن منظور في لسان العرب. ولكنَّ هذا الاستعمال لم يدخل الكلمة (الأسلوب) في باب المصطلح الدّقيق(٢).

أمّا من حيث ورود اللّفظة (الأسلوب) في لسان العرب، فقد أُخذتْ من مادّة (سلب). «ويقال للسّطر من النّخيل أسلوب. وكل طريق ممتد فهو أسلوب. والأسلوب: الطريق، والوجه، والمذهب؛ يقال: أنتم في أسلوب سوء، ويُجمع على أساليب. والأسلوب: الفن، يقال: أخذ فلان في أساليب القول، أيْ أفانين منهُ»(٣).

---

(١) ينظر إبراهيم عبد الجواد،اتجاهات الأسلوبيَّة في النقد الأدبي الحديث،وزارة الثقافة.عمّان- الأردن، ١٩٩٦: ٤٧.

(٢) ينظر المرجع نفسه: ٤٨.

(٣) ابن منظور، لسان العرب، م ٢، دار لسان العرب - بيروت. (مادّة سلب): ص١٧٨

ويرى أحمد الشّايب أنَّ المعاني الّتي أوردها ابن منظور قسمان. الأوَّل حسّي، يمثّل الوضع الأسبق للفظ كسطر النّخيل والطّريق الممتد. والثّاني معنويّ، يمثّل الفن من القول، حيث انتقلت المعاني الحسيّة إلى معانٍ أدبيّة أو نفسيّة[١].

ويَعُدُّ الجرجانيّ الأسلوب نوعاً من النّظم» واعلم أنّ الاحتذاء عند الشُّعراء وأهل العلم بالشِّعر وتقديره وتمييزهُ أنْ يبتدئ الشَّاعر في معنى لهُ وغرض أسلوباً - والأسلوب الضربُ من النّظم والطريقة فيهِ - فيعمد شاعرٌ آخر إلى ذلك الأُسلوب فيجيء به في شعره، فيشبه بمن يقطع من أديمهِ نعلاً على مثال نعل قد قطعها صاحبها، فيقال: قد احتذى على مثالهِ[٢]. ولا يقف النّظم - عند الجرجانيّ - عند المعنى، أو اللّفظ، بل هو عام يشمل كل شيء في النَّص القرآنيّ: اللّفظ، والسّياق، ومبادئ الآيات، والمقاطع، ومجاري الألفاظ، ومواقع الكلم، ومساق كل خبر، وكل مثل[٣].

وقد اتّسع مفهوم الأسلوب عند القرطاجنّي حتّى شَملَ كل مستويات التّأليف من شطر البيت إلى أن غطّى مساحة النَّص الأدبيّ[٤]. فيما ربط ابن قتيبة الأسلوب بمتلقِّيهِ لا بمبدعهِ[٥].

---

(١) ينظر أحمد الشايب، الأسلوب، ط٨، مكتبة النّهضة المصريّة، ١٩٩٨م: ٤١.

(٢) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز في علم المعاني، صححّهُ محمد رشيد رضا، دار المعرفة، نيسان ١٣٩٨/ ١٩٧٨: ٣٦١

(٣) ينظر إبراهيم خليل، الأسلوبيَّة ونظرية النَّص. ط١، عمان - الأردن، ١٩٩٧: ٣٩.

(٤) ينظر شكري عيّاد، مفهوم الأسلوب بين التّراث النقدي، ومحاولات التجديد، مجلة فصول، م١، ع١، الهيئة المصريَّة العامة للكتاب، ١٩٨٠: ٤٩.

(٥) ينظر محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني: ٣٤.

اتجاهات الأسلوبيَّة

١- الاتِّجاه البلاغي:

ترتبط الأسلوبيَّة بالبلاغة بصلات وثيقةٍ، حيث يعدّها (بيير جيرو) وريثة للبلاغة القديمة، ذلك لأنّهُ ليس من المعقول أن يستمد الكلام الجميل جامداً ضمن قواعد القواعديين، وان كان الكلام تعبيراً عن الإنسان، فإنّه يتطوّر معهُ، ومع عاداتهِ، ومثاليّات الأمّة الّتي يعبر عنها[١]. ويعتقد المسدّي أن الأسلوبيَّة امتداد للبلاغة، وهي نفي لها في الوقت نفسه، وهما كمتَصَوّرَين فكريَيْن يمثلان شحنتين متنافرتين متصادمتين لا يستقيم لهما تواجد آنيّ في تفكير أصوليٍّ موحّد، وذلك للمفارقات الفاصلة بينهما[٢].

ومن أبرز المفارقات بين البلاغة والأسلوبيَّة، أن البلاغة علم معياري يستند في أحكامهِ إلى أنماط مسبقة وتصنيفات معدّة جاهزة، وهذا يتعارض مع الأسلوبيَّة الّتي تنفي عن نفسها كل معياريّة، وتعزف عن إرسال الأحكام التقييميّة، فلذلك تحدّد نفسها بمنهج العلوم الوصفيّة ومن الواضح أن البلاغة ترمي إلى خلق الإبداع بوصاياها التقييميّة، بينما تسعى الأسلوبيَّة إلى تعليل الظاهرة الإبداعيّة، وبيان جماليّاتها، ولكنّ هذا يقترن قبل كلِّ شيء بوجود هذهِ الظاهرة. ومن المفارقات – أيضاً – أنَّ البلاغة ارتكزتْ على فصل الشكل عن المضمون في الخطاب اللّسانيّ، بينما ترى الأسلوبيَّة فيهما أنّها بمثابة وجهي ورقة واحدة[٣].

---

(١) ينظر بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبيَّة: ٢٣.

(٢) ينظر الأسلوبيَّة والأسلوب: ٥٢.

(٣) ينظر المصدر نفسه: ٥٢-٥٣.

٢- الاتِّجاه الأسلوبيّ الإحصائي.

يقوم الاتِّجاه الإحصائي على فهم الأسلوب من خلال أنّهُ مفارقة أو انحـراف عن نموذج يُعَدُّ معياراً، وبوساطة المقارنة يتبيّن لدينا النَّص المفـارق مـن الـنَّص النَّمط(المعياري)، ويشترط في هذه المقارنة تماثل المقام بينهما ويستند - أيضاً - إلى مفهومٍ للأسلوب قائم على أنّه اختيار من احـتمالات متعـددة في اللُّغـة يقـوم بـهِ المتكلّم أو (المبدع)[١].

وقد دأبـتْ بعـض الدّراسـات الأسـلوبيَّة الإحـصائيّة بالاعتـداد بـالظّواهر النَّحويّة، فأخذت تقـيس نـسبة الأفعـال للـصفات، ومعـدلاتها بالنـسبة لعـدد الكلمات في الجمل. ومن هنا فإنَّ الإجراءات الرياضيّة قد قدّمتْ نتـائج طيبـة في التحقق من نسبة النُّصوص لأصحابها، خاصةً في النُّصوص المجهولة المؤلـف أو المشكوك في نسبتها إلى قائلِها ممّا أدى إلى توثيق النُّصوص الأدبيّـة والوصـول إلى درجة عالية من الاحتمال الصحيح، وقـد أظهـرت هـذه الدراسـات - أيـضاً - علاقة الجانب الكمّي بالجانب الكيفيّ في دراسة النُّصوص[٢].

وتكمن قيمة هذا المنظور في إبراز أهميّة الـسّياق في دراسـة الأسـلوب، إذ إنَّ الإحـصاءات المتـصلة بالعنـاصر الفرديّـة عنـدما تغفـل الـسّياق تفقـد دلالتهـا الأسلوبيَّة، ولا بدَّ - هنا - للباحث من أنْ يضع أمامه جسراً من النُّصوص الّتي

(١) ينظر اتجاهات الأسلوبيَّة في النقد الأدبي الحديث: ١٣٥.

(٢) ينظر علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته: ٢٢٦.

يستطيعُ بوساطتها المقارنة بينها وبين نصّه المدروس، وذلك لصعوبة تحديد قواعد السّياق المشابه[١].

وثمّة اعتبارات تدعو الباحثين إلى الحذر من الاعتماد المطلق على الاتّجاه الإحصائي في الدراسات الأسلوبيّة منها:

١- يُعَدُّ المنهج الإحصائي أشدّ غلظةً وأكثر بدائية من أن يلتقط بعض الظِّلال المرهفة للأسلوب، مثل: الإيقاعات العاطفية والإيحاءات المستثارة والتأثيرات الموسيقيّة الدّقيقة.

٢- قد توصل الحسابات العدديّة الباحثين إلى نوعٍ من الدّقة المخلّة، بحيث تُطلق أحكام على متشابكات في النُّصوص يصعب الحكم عليها بطريقةٍ قاطعة.

٣- لا تهتمُ الدّراسات الإحصائيّة - عادة - بتأثير السّياق، علماً بأنَّ السّياق يشغل دوراً حاسماً في التَّحليل الأسلوبيّ، وقد دفع هذا بعض الباحثين إلى إدخال «التكتيك» السِّياقي المقارن كشرطٍ أساسيّ في الحساب الإحصائي للملامح الأسلوبيَّة.

٤- لا تستطيع الدراساتُ الإحصائيّة أنْ تدلل على الخواص الأسلوبيَّة الّتي تستحق القياس، ولا تستطيع - أيضاً - وضعَ أسسٍ للتغير الأسلوبيّ لهذه المؤثرات الشكليّة، ممّا جعل براهين النتائج قاصرة للغاية في كثير من الحالات[٢].

---

(١) ينظر المرجع نفسه: ١٢٧.

(٢) ينظر المرجع نفسهُ: ٢٢٧-٢٢٩.

ويذكر «أولمان» ثلاثةً من المظاهر الّتي يمكن أن تفيد بشكل جيد من المعايير العدديّة وهي:

١- يساعدنا هذا التّحليل على حل المشاكل ذات الصبغة الأدبيّة الخالصة، ومنها تحديد مؤلفي الأعمال المجهولة النّسب، ومدى وحدة بعض القصائد واكتمالها أو نقصها، وعلاج بعض قضايا الشّعر الجاهلي في الأدب العربي ومدى أصالتها، وتحديد المسار الزمني، وتاريخ كتابة الأعمال الأدبيّة لمؤلف معيّن.

٢- يبرز الاتّجاه الإحصائي معدّل تكرار أداة خاصّة، ودرجة تكثيفها في العمل الأدبي – وكما نعرف – أنَّ مثل هذا التّكرار يعطي دلالات مختلفة.

٣- يسفر هذا الاتّجاه عن توزيع العناصر الأسلوبيَّة داخل النُّصوص الأدبيّة[١].

٤- الاتّجاه الأسلوبي المقارن.

يُعَدُّ الاتّجاه الأسلوبيّ المقارن من الاتجاهات الأسلوبيَّة الّتي شاعت في الدّراسات النقديّة العربيّة، ولكنّ هذه الدّراسات أظهرتْ مقارنةً بين المستويين النظري والتّطبيقيّ من حيث المفهوم[٢].

وهناك اتجاهان للأسلوبيّة المقارنة (النظريّة)، ينحصر الاتّجاه الأوّل في دراسة القوانين اللُّغويّة العامّة بين اللُّغات. أمَّا الاتّجاه الثّاني فيقتصر على دراسة الدّخيل

---

(١) ينظر المرجع نفسه: ٢٢٩-٢٣٠.

(٢) ينظر اتجاهات الأسلوبيَّة في النقد الأدبي الحديث: ١٦٧.

من اللّغات الأخرى في اللُّغة المدروسة، في حين أنّ ميدان دراسة الأسلوبيَّة المقارنة التطبيقيّة لا يتعدّى اللُّغة الواحدة[١]. حيث يحدّد نفسه بدراسة مستوى معيّن من مستويات اللُّغة الواحدة، ولا يجوز أن يتعدّى إلى مستويين من اللُّغة نفسها، فضلاً عن أن يكون جائزاً بين لغات مختلفة، ولا يجوز – أيضاً – أن يعمد إلى المقارنة بين الأساليب لبيان خصائصها عن طريق مقابلتها بغيرها[٢].

وقد اشترط بعض الباحثين في النُّصوص المعرّضة للدراسة المقارنة أدنى حدٍّ ممكن من الاشتراك بينها، فقد يجد الدارس اشتراكاً في الموضوع مع الاشتراك في المؤلف أو عدم الاشتراك فيه، وقد ينحصر الاشتراك في الأسلوب فقط. ولم يجعلوا هذا قاعدةً، بلْ قرّروا أنّه كلما كانت عناصر الاشتراك بين الأثرين كبيرةً كانت نتيجة البحث أثمر[٣].

٥- الاتِّجاه الأسلوبي البنيويّ.

قامت الأسلوبيَّة على المبادئ نفسها الّتي قامت عليها البنيويّة، حيث كانت المرجعيّة الأولى لها أفكار (فردنيان دي سوسير) اللُّغويّة، ونخصّ تفريقهُ بين اللُّغة والكلام. وتعني البنيويّة بمبدأ «المثوليّة» الّذي يهدف إلى دراسة النَّص

(١) ينظر المرجع نفسه: ١٦٧/ ١٦٨.

(٢) ينظر محمد الهادي الطرابلسي، معارضات شوقي المنهجيّة الأسلوبيَّة المقارنة، مجلة فصول، م٣،ع١، الهيئة المصريَّة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٢: ٨٧.

(٣) ينظر المرجع نفسه:٨٨.

بمعزلٍ عن أيّة مؤثّرات خارجيّة كانت تستهلك الأبحاث النقديّة، فلذلك ابتعد النّقد البنيويّ عن أحكام القيمة، واكتفى بالوصف(١).

ويحدّد «تودروف» النَّص الأدبي من الداخل بوساطة العلاقات الباطنيّة الموجودة بين الكلمات الّتي تشكّل العمل الأدبيّ، فلا سبيل لتحليل النُّصوص الأدبيّة إلاّ من خلال هذه التّرابطات اللُّغويّة(٢). وأمّا من حيث العلاقة الّتي تربط الأسلوبيَّة بالبنيويّة فإن هناك من يسلّم بأنّ الأسلوبيَّة وليدة الدراسات اللُّغويّة الحديثة، لكنَّه ينكر أن تكون البنيويّة هي أساس الأسلوبيَّة؛ ذلك لأنَّ هذا يقودنا إلى إنكار وجود الاتجاهات الأسلوبيَّة الأخرى. وقد أنكر – أيضاً – الخلط الّذي قاد بعضهم إلى المساواة بين الأسلوبيَّة والبنيويّة، وذلك عند عرضهِ لكتاب (الأسلوبيَّة والأسلوب) (د. عبد السلام المسدّي)،وكتاب (النظريّة البنائيّة في النّقد الأدبيّ) لصلاح فضل، باعتبارهما يعرضان النّظريّات الأسلوبيَّة البنيويّة(٣). ويؤمن بعضهم – أيضاً – بأنَّ الاتجاهات المتعددة لها استقلاليتها، ومن ضمنها البنيويّة.. ولكنَّ هذا كلهُ لا يمنع من تشكيل اتجاه يسمّى «الاتّجاه الأسلوبيّ البنيويّ»(٤).

---

(١) ينظر محمد عزام، فضاء النَّص الروائي، مقارنة بنيويّة تكوينيّة في أدب نبيل سليمان، ط١، دار الحوار، سوريا، ١٩٩٦: ٢٨.

(٢) ينظر عبد السلام المسدّي، قضية البنيويّة، دارسة ونماذج، ط١، وزارة الثقافة، تونس، ١٩٩١: ١٤٢.

(٣) ينظر الاتجاهات الأسلوبيَّة في النّقد الأدبي الحديث: ١٧٧

(٤) ينظر المرجع نفسه: ١٧٩.

٦- الاتِّجاه التضافريّ :

يقوم هذا الاتِّجاه على تضافر معطيات الاتجاهات الأسلوبيَّة الأخرى، وذلك عند تحليل النُّصوص الأدبيّة، ويظهر هذا جلياً في الممارسات الأسلوبيَّة التطبيقيّة، ويُلحظ خلال هذه الممارسات تناغم الاتجاهات الأسلوبيَّة وتواصلها من أجل خدمة التَّحليل الأسلوبيّ للنّص الأدبيّ"(١).

وقد تناثرت هذه الدّراسات في بطون الكتب وعلى صفحات المجلات الّتي تعنى بالنّقد. ومن هذه الدراسات دراسة شكري عيّاد في كتابه «مدخل إلى علم الأسلوب تحت عنوان «دراسات تطبيقيّة» ودراسته لميميّة المتنبي في الفصل الخامس من كتاب «اللُّغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي» تحت عنوان «اللُّغة والأُسلوب الشخصي»(٢).

قصور ومشاكل في الأسلوبيَّة.

قدّم الدارسون جهوداً مضنيّة في الأسلوبيَّة نظرياً وتطبيقياً، عساها تنفع المهتمين. ولعلّ أحداً لا ينكر أنَّ كلَّ منهجٍ بشريٍّ مهما قدّم من منفعةٍ،فإنَّ القصور يطلبهُ حثيثاً. وقد اعترى الأسلوبيَّة مجموعة نقاطٍ من القصور أذكر منها:

١ - إنَّ الدراسات الأسلوبيَّة لا تمكننا من التعامل مع الجوانب الأخرى من النَّص الأدبي، والّتي تُعدُّ من صميم الدراسات النقديّة، وذلك باختيار الكاتب

---

(١) ينظر المرجع نفسه: ٢٠١.

(٢) ينظر المرجع نفسه: ٢٠١.

لصيغةٍ محدّدة أو تعبير دون غيرهِ، ممّا يسببُ خرقاً حيث ينظر لهذا الخرق من الزاوية الأسلوبيَّة باعتباره خرقاً ذا مغزى أسلوبيّ.

٢- إنَّ الهدف الذي جاء من أجل التوصيف اللُّغويّ هو ترشيد النّقد، واللجوء إلى الموضوعيّة في إطلاق الأحكام على النُّصوص المدروسة، وذلك ليُسمح للناقد والمتلقّي بإدراك الشّحنة الجماليّة إدراكاً نقديّاً واعياً عن طريق أدلّةٍ تجريبيّة وفيره، ولكنَّ هذا الموقف يفترض أن هذه المادّة العلميّة الأوليّة المستخدمة في الدراسات الأسلوبيَّة معطاة مباشرة للدّارس، وأنّها ذات صبغة محايدة مستقلّة عنه، وأنها ليست مبينةً على حدسِ النّاقد ورؤيته، أو حساسيّة الدراسة النَّقديّة. ولذلك بقيتْ مناهج الأسلوبيَّة، فضلاً عن العلوم اللُّغويّة، عاجزةً عن تقديم منهج مستقل تستطيع بوساطته تحديد الظواهر اللُّغويّة الجديرة بالدراسة الأسلوبيَّة أو تحديد الظواهر اللُّغويّة ذات الدَّلالة النّقديّة.

٣- لقد قيدتْ نظريات علم اللُّغة الحديث نفسها بمواصفات لغويّة، لم تخرج به عن إطار الجملة، وذلك لعجزها عن إيجاد نظريّة شاملة على مستوى النَّص.

لقد حدّدت الأسلوبيَّة نفسها بالأحكام اللُّغويّة، وبذلك لم تعد قادرةً على إطلاق الأحكام الثقافيّة والاجتماعيّة والحضاريّة. وسبب ذلك أنّها تنظر للنّص الأدبي بوصفه كياناً لغويّاً منغلقاً عمّا حوله، ولكنّ العمل الأدبي ليس كذلك[1].

(١) ينظر محمود عيّاد، الأسلوبيَّة، محاولة تعريف: ١٢٩ - ١٣٠.

وتهدف هذه الدّراسة إلى معالجة بعض الظواهر الأسلوبيَّة الّتي حققت وجوداً في دواوين عدوان. وقد قصرها الباحث على أربع: الانزياح، والتَّوازي، والتناص والمفارقة. ويقصد بالانزياح عند ياكبسون «الانتظار الخائب»[١]، أيْ أن يخرج التَّركيب عن توقع المتلقِّي. مثل: اللّيل الحاقد. فإن لفظة «الحاقد» لا تتلاءم مع لفظة اللّيل، وثمة بدائل متوقعة مثل: الليل (المظلم، الدّامس، الحالك). أمَّا أن يكون «حاقداً»، فيعدّ هذا خروجاً عن قاعدة المعنى في النظرة الأولى للمتلقِّي.. ثمّ يصبح مثل هذا الانزياح مفتقاً لمعان جديدة. ويرى بعضهم أنّه «استعمال المبدع للّغة – مفردات وتراكيبَ وصوراً – استعمالاً يخرج بها عمّا هو معتاد ومألوف بحيث يحقق المبدع ما ينبغي لهُ أنْ يتصف به من تفرّدٍ وإبداعٍ وقوةِ جذبٍ»[٢]. وقد شكّل هذه الظاهرة ثلاثة أنماط: الانزياح الإسناديّ، والانزياح الدَّلاليّ، والانزياح التَّركيبيّ. أمَّا التّناص فقد عبرت عنه جوليا كرستيفا بقولها: إنَّه «النقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة، وهو «اقتطاع» أو «تحويل».. وهو عينة تركيبيّة تجمع لتنظيم نصٍّ معطى التعبير المتضمن فيها أو الذي يحيل إليه»[٣]. وقد مثل هذه الظاهرة ثلاثة أنواع: التناص الدِّينيّ، والتّاريخي، والأدبي. فيما حدّدت ظاهرة التَّوازي بالتَّوازي الصَّوتي، والصّرفي،

(١) عبد السلام المسدّي، الأسلوبيَّة والأسلوب: ١٦٤.

(٢) عصام قصبجي، أحمد محمد ويس،وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبيَّة، مجلة بحوث حلب، ع٢٨،١٩٩: ٣٩.

(٣) تودروف وآخرون، أصول الخطاب النّقدي،تر.أحمد المديني، دار الشؤون الثقافيّة، بغداد، ١٩٨٧: ١٠٢.

والنَّحويّ، وعلاقة التَّوازي بالقافية. وقد عدّها جيرار مانلي هوبكس (١٨٤٤- ١٨٨٩) بانه أي جانب زخرفيٍّ في الشِّعر[١]. أمَّا من حيث المفارقة فيرى- سي. ميويك أنّها «طريقة في الكتابة تريد أن تترك السؤال قائماً عن المعنى الحرفي المقصود» وهي – أيضاً – «قول شيء بطريقة تستثير لا تفسيراً واحداً بل سلسلة لا تنتهي من التفسيرات المغيِّرة»[٢]. وسيعرض الباحث خلالها لأنماطٍ منها تشكِّل الظاهرة في ديوان عدوان.

وقد شرع الباحثُ بهذه الظواهر لما لها من وجودٍ واضحٍ في شعر عدوان ساعد النُّصوص في تقديم التجربة الشِّعريَّة، وتحقيق أكبر قدر من شعريَّة الخطاب للمتلقِّي، وقصرت الدراسة على أربع ظواهر لتخرج من النظرة السريعة غير المتعمّقة إلى النظرة العميقة المتفحصة.

---

(١) رومان ياكبسون، قضايا الشِّعريَّة، تر. محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٨: ١٠٥.

(٢) دي. سي. ميويك، موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة. صفاتها، تر. عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون للترجمة والنّشر، بغداد، العراق: ٤٢ / ٤٣.

لـ عدوان خمسة عشر ديواناً.

الأعمال الشِّعريَّة الكاملة / م١ / ويضم الدواوين (١- «الظِّل الأخضر» ٢- «تلويحة الأيدي المتعبة» ٣- «أقبل الزمن المستحيل» ٤- «الدماء تدق النوافذ»).

الأعمال الشِّعريَّة الكاملة / م٢ / ويضم الدواوين (١- «يألفونك فانفر» ٢- «أمي تطارد قاتلها» ٣-«لابدَّ من التفاصيل» ٤- «للخوف كل زمان»).

دواوين صدرت بعد الأعمال الشِّعريَّة الكاملة (١٩٨٢م) وهي: (١- «وهذا أنا أيضاً» ٢- «واللَّيل الذي يسكنني» ٣- «أبداً إلى المنافي» ٤- «لا دروب إلى روما» ٥- «للرِّيح ذاكرة ولي» ٦- «عليك تتكئ الحياة» ٧- «طيران نحو الجنون»).

وتبقى ظواهر أخرى قابلة للدّرس، لم تتركها الدراسة لهامشيتها أو محدوديّة دورها، ولكنَّها رأت أن متابعتها ستحيل الدراسة إلى منهجيّة وصفيَّة سطحيَّة.

ولم تلتزم الدراسة باتجاهٍ أسلوبيّ دون غيره، فقد ارتكزتْ على اتجاهين: الاتِّجاه الأسلوبيّ البلاغي، والاتجاه الأسلوبيّ الإحصائي.

الفصل الأوَّل

الانزياح

- توطئة

١ - الانزياح الإسناديّ.

- المبتدأ والخبر.
- الفعل والفاعل وتوابعهما.

٢ - الانزياح الدَّلاليّ.

- الإضافة.
- النّعت.

٣- الانزياح التَّركيبيّ.

- التَّقديم والتّأخير.
- الحذف.
- الالتفات.
- التَّحوّل الأسلوبيّ.

توطئـــة:

تقوم الأبحاث الأسلوبيّة على دراسة النُّصوص الأدبيّة دراسةً لغويّة عميقـةً. وقد اختطّ هذا المنهج طريقه بعد سيطرة الأبحاث الانطباعيّـة في دراسـة الأدب على الساحة النّقديّة؛ ممّا جعل القـرّاء في انتظـار هـذه الدّراسـات الّتـي تتجـه في طريقها لمعالجة النُّصوص اتجاهاً علميّاً لكنْ ليستْ بصورتها التّامة؛ لأنّنا نتعامـل مع فنٍّ إبداعيٍّ.

والانزياح بابٌ من أبواب الأسلوبيّة شرع به الباحث لأَهميّته الّتي يشكلُّها في تحليل النُّصوص، ويقصد بِهِ «استعمال المبدع للّغة – مفرداتٍ وتراكيـبَ وصـوراً – استعمالاً يخرج بها عمّا هو معتادٌ ومألوف بحيث يحقّق المبـدع مـا ينبغـي لـهُ أَنْ يتّصف بِهِ من تفردٍ وإبداعٍ وقوةِ جذبٍ»[1]. فالانزياح في نظر بعضهم «انحـرافُ الكـلام عـن نـسقهِ المـألوف وهـو حـدثٌ لغـويٌّ يظهـر في تـشكيل الكـلام وصياغته»[2]. فيما أطلـق عليـهِ ياكبـسون **Roman Jakobson** «خيبـة الانتظـار Decelved expectation»[3].

ظهر الانزياح مصطلحاً في لغات عدَّة، حيث عُرِفَ في الفرنسية بـ(Ecart) وفي الإنجليزيّة (Deviation).في الألمانيّـة بـالمفهوم(Ab weichung)[4]. أمّـا في العربيّـة

---

(١) عصام قصبجي، أحمد محمد ويس، وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبيّة: ٣٩

(٢) نور الدين السّد،الأسلوبيّة في النّقد العربي الحديث.رسالة دكتوراه، مخطوط، جامعة الجزائـر ٩٣، ١٩٩٤: ١٤٩.

(٣) عبد السلام المسدّي، الأسلوبيّة والأسلوب: ١٦٤.

(٤) ينظر موسى ربابعة، الانحراف مصطلحاً نقديّاً، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات،م١٠، ع٤، ١٩٩٥: ١٤٤.

فقد اختلف النُّقَّاد في تسميته، فأوردوا له مصطلحات مختلفة. منها: التشويش، والخروج، والابتعاد، والشذوذ، والتشويه، والانتهاك، والنّشاز، والاتساع[١]. ولعلَّ الانزياحات تكمن في الأدب المكتوب أكثر منها في الأدب الشفوي، وذلك لأنَّ الأدب الشفوي يعتمد على وسائل أخرى مصاحبة للكلام. مثل الإشارة باليدين، والنّبر، والتعبير بحركات الوجه، بينما يبقى السلاح الوحيد للأدب المكتوب هو الانزياح. ومن هنا نجد أن الآداب الّتي تقترب من التراث الشفوي يقلُّ فيها الانزياح بالمقارنة مع الآداب الحديثة[٢].

أمّا من حيث المصاحبات المعجميّة فيرى بعض الباحثين أنَّها « العلاقة الصرفيّة الاعتياديّة القائمة في لغةٍ ما بين مفردةٍ معينةٍ ومفردات أخرى في التَّركيب، ونعني بالمفردة هنا المفردة العينيّة بعيداً عن الأصناف التَّركيبيّة – النَّحويّة العامّة»[٣].

ويرتكز الباحث الأسلوبيّ على معايير لإظهار الانزياح، وكما نعرف فإنَّ الانزياح يقوم على المفاجأة والتغيُّر وعدم الثبات،ومن هنا،فإنّه من الصّعب أنْ يعينه معيار[٤]، فلذلك تعددت المعايير:فمنهم منْ اتخذ من لغة النّثر العلمي

---

(١) ينظر المرجع نفسه: ١٤٥.

(٢) ينظر شكري عيّاد، اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، ط١، القاهرة، ١٩٨٨: ٨١

(٣) يحيى القاسم، انزياح المصاحبات المعجميّة، دراسة في شعر أمل دنقل،مجلة جامعة البعث، دمشق، م٢١، ١٩٩٨: ١٥٢.

(٤) ينظر أحمد محمد ويس، الانزياح بين النظريات الأسلوبيّة والنقد العربي القديم، رسالة ماجستير، مخطوط جامعة حلب، ١٤١٦ هـ – ١٩٩٥: ١٣٤.

معياراً لتحديدهِ[١]، وآخرون سلكوا السّياق طريقاً فتفاءلوا بهِ كونه يمثّل معياراً داخلياً[٢]، وتوصل ريفاريتر Riffaterre إلى معيارٍ جديد أسماه» القارئ العمدة»، وهذا المعيار يعطي للباحث الأسلوبيّ حقَّ الاعتماد في تبيان الانزياحات على قرّاء يمتلكون الدُّربة في قراءة نصوصٍ من الجنس الأدبي المكلفين بهِ[٣].

وثمة مؤشرات تدلل على حضور فكرة الانزياح عند النُّقّاد العرب، وذلك لاتّخاذهم الشِّعر مادةً لصناعتهم. ومن هؤلاء النُّقّاد الأخفش الأكبر (ت ١٧٧)، حيث فضّل الفرزدق على جرير[٤] وعلّل ذلك بأنَّ جريراً «لم يهجُ الفرزدق إلاّ بثلاثة أشياء يكررها في شعرهِ فلم يجاوز جرير هذا ولم يحسن فيهِ، ولا نجد للفرزدق قصيدة إلاّ وفيها هجاء بديع ليس في الأخرى مثلهُ»[٥].

وقد منح بعض الشِّعراء نفسه للانزياح؛ فقادهم هذا إلى اتّخاذه هدفاً يتطلعون إليه في كلِّ قصائدهم؛ ممّا أدخل التعمية على أشعارهم، فحدّدوا متلقّيهم بنفرٍ قليلٍ، وخرجوا عن الإطار العام الّذي يحكم الشِّعر، وبتروا الصّلة الحميمة بين المبدع والمتلقِّي. وسيعالج الباحث في هذا الفصل الانزياح من خلال عرضه لثلاثة أقسام هي: قسم الانزياح الإسناديّ، وباب الانزياح الدَّلاليّ، وباب الانزياح التَّركيبيّ.

---

(١) ينظر المرجع نفسه: ١١٨.
(٢) ينظر المرجع نفسه: ١٢٠.
(٣) ينظر المرجع نفسه: ١٢٣.
(٤) ينظر المرجع نفسه: ١٥٥.
(٥) المرزباني، أبو عبد الله، محمد بن عمران بن موسى، الموشح في مآخذ العلماء على الشُّعراء، تح. محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلميَّة، بيروت – لبنان، ١٤١٥ – ١٩٩٥: ١٥٣/ ١٥٥.

وقد اتضحت معالم هذه الظاهرة في شعر عدوان منذ البدايات الأُولى، فقد برز الإسناد الاسمي والفعليّ – على سبيل المثال – في الديوان الأوّل للشاعر «الظِّل الأخضر»، ثم كُثِّف هذا الإسناد بصورةٍ واضحةٍ في آخر الديوان. وكذلك الحالُ في الإسناد الدَّلاليّ، والتَّركيبيّ، فقد تناثرتْ صورهما في شعر عدوان مع انتشارٍ واضحٍ في بعض الدّواوين. ومن ذلك شيوع الإسناد في الصفات والإضافة في ديوان «تلويحة الأيدي المتعبة» ... وقد تماشتْ هذه الظاهرة مع شعر عدوان حتّى آخر الدواوين الشِّعريَّة. مثل: ديوان «طيران نحو الجنون» وديوان «عليك تتكئ الحياة»، ممّا أضفى على قصيدة عدوان الطويلة شيئاً من الغموض المحبب، وسرّاً خفيّاً يربطُ ألفاظ السَّطر الشِّعري ببقيّة سطور القصيدة، ليظهر نصّاً إبداعيّاً خلاَّقاً متماسكاً مع بقيّة القصائد في الديوان، ليكوّن بذلك جوهرةً في عقد إبداعه الشِّعري .

١- الانزياح الإسناديّ:

تنقسم الجملة العربيّة – في الدّرس النَّحويّ – إلى قسمين: الجملة الاسميّة، والجملة الفعليّة، وسيتعرَّض الباحث لذلك من خلال شعر عدوان مقسماً إياه إلى: الإسناد الاسمي، والإسناد الفعليّ.

أ- المبتدأ والخبر

شاع في شعر عدوان استخدام المبتدأ والخبر. وقد تماشى هذا مع شعره، وحقّق اكتمالاً في صورته خلال ديوان «تلويحة الأيدي المتعبة»، ثاني دواوين الشَّاعر .. ثمّ أخذ في الاتساع ليشكّل ظاهرة. وقد استخلص كوهن قانوناً عامّاً يتعلّق بتأليف

الكلمات في جمل «يقتضي أن يكون المسند ملائماً للمسند إليه في كلِّ جملةٍ إسناديّة»[١]. وحدّد هذا الأسلوب بـ«الملاءمة»، ويتم بذلك تشكيل الجمل من خلال إلحاق الدَّلالة بالتَّركيب[٢]. ومن الأمثلة الّتي أوردتها كوهن لتوضيح ذلك:

(الإنسان ذئب لأخيه الإنسان).

ويتَّضح عدم ملاءمة المسند للمسند إليه إذا أُخِذَ بمعناه الحرفيّ. أي الحيوان. ويتبدّى هذا الانزياح بالوصول إلى المعنى الثَّاني بأنَّ الإنسان شرّير[٣]. وتعكس هذه (اللاملاءمة الاسميّة) قدرةً عند المتلقِّي في تأويل النُّصوص، ذلك أنَّ «الكتابة الفنيّة تتطلّب من الكاتب أن يفاجئ قارئه من حين إلى حينٍ بعبارة تثير انتباهه حتّى لا تفتر حماسته لمتابعة القراءة، أو يفوته معنى يحرص الكاتب على إبلاغه إياه»[٤]. ومن أمثلة ذلك في قصيدة (أقبل الزمن المستحيل):

عذوبةُ صوت الدّيوك تخبّئ بين العروق دم العنّة الآسنة
أصبح الحسُّ إسفنجةً تشربُ العار ترخيه بعد قليلٍ هدوءاً ونوما
أصبح المرُّ طعماً أليفاً وفي النّوم يمتدُّ صوت المنبّه حُلُماً

لم يموتوا: فهم ينزفون رجالاً وأرضاً[٥]

---

(١) جان كوهن، بنية اللّغة الشِّعريَّة، تر. محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ١٩٨٦م: ١٠٤.

(٢) ينظر المرجع نفسه: ١٠٨. (٣) ينظر المرجع نفسه: ١٠٩.

(٤) اللّغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي: ٨١

(٥) ممدوح عدوان، الأعمال الشِّعريَّة الكاملة، م١، ديوان: «أقبل الزمن المستحيل» دار العودة، بيروت، ١٩٨٢: ٢٠.

يظهرُ في هذه القصيدة -الّتي تحمل اسم الدّيوان- حلم يـراود الـشَّاعر وهـو بزوغ فجر الأمَّة من جديد، بعد أنْ (أصبح الحسّ اسفنجةً تشرب العـار). فلقـد ابتعدتْ العبارة عن المألوف عندما أُسند فيها الحسن (اسم أصبح) إلى (اسفنجة) (خبر أصبح)، ذلك أنّ (الحسن) لفظةٌ يلائمها معجمياً (مقصداً، مطلباً، مُبهراً)، ولا يلائمها (اسفنجة) فالحسن شيء معنويٌّ لا يلائمـهُ شيءٌ مـاديٌّ (اسـفنجة). وقد زادت شدةُ الانزياح حينما تلتها جملة: (تـشرب العـار). ويـرى الباحـث أَنّ الحسن يعبر عن القهـر والذّلـة بعـدما كـان يعـبّر عـن التفـاؤل، وراحـة العـين والجسد، فما قيمة الحياة إذا كان الحسن اسفنجة تشرب العار؟ومـا الهـدف منهـا حينما يتوقع المرءُ مصيره وهو لا يزال على عتباتها؟.

ويقول – أيضاً – في قصيدةٍ تحت عنوان «الجنازة»:

ثمّ جاءتْ تحاسبُ

هذي قيامتُهَا

المطرُ الآنَ يشربُ شمساً

هلمّوا، استحمّوا عراةً

تبارك هذا الصباحُ

فأمّي تُطلُّ

وتبسِم

قوسَ قزح [١].

---

(١) المصدر نفسه، ديوان «أمّي تطارد قاتلها»: ٣١.

إن المسند إليه في السّطر الثّالث (المطر الآن يشرب شمساً)، لا تتصاحب معجميّاً مع المسند، لأنّ الشّرب ليس من خصائص المطر، بل هو من خصائص الإنسان أو الحيوان. ومن هنا فقد تتصاحب لفظة (المطر) مع كثيرٍ من المصاحبات المعجميّة مثل: يجرف، يدمّر.. ومن جهةٍ أُخرى، فإنّ المطر عندما يبلل الأرض تخرج الشمس من خبائها عليه فتبخره. إنّها تشكّل بهذا طارداً له، لكنّه – هنا – يقهرها فيكون بذلك رمزاً للخلاص منها.. ولعلّ الشّاعر يعبّر في هذه المقطوعة عن الإنسان العربي مرهون الحريّة والتفكير.. ومن هذا الانزياح فقد حقّقتْ المقطوعة قدْراً عليّاً من الشِّعريَّة، حيث وصف النُّقَّاد النَّص الّذي يحقّق قدراً ومكانةً من الشِّعريَّة بأنَّه قائمٌ على سعة الفضاء الّتي تحققها الصُّورة القائمة بين طرفين متباعدين أو غير متجانسين، وبمقدار ما يحقّقه النَّص من سمة عدم الملاءمة، فإنّه يهيءُ لنفسه سماته الشِّعريَّة الّتي تمنحه فرادته، وقد سمّاه جان كوهن (علاقة الإسناد)(١).

ولنقف عند نموذج آخر من ديوان «تلويحة الأيدي المتعبة» حيث يقول:

جلده ثوب قديمٌ

فوق خدّيهِ تهدّلْ

والكوابيس الّتي تنمو بعينيه وتمضي

---

(١) ينظر سامح الرواشدة، ظواهر في لغة الشِّعر العربي الحديث واشكاليّة التأويل، مؤتة للبحوث والدراسات، م١٢، ع٢، ١٤١٨ – ١٩٩٧: ٣٩٩.

تترك الجلد على الخدّ وسيعاً

فيُعبِّيه دموعاً

وهو يرنو لصحارى دون رملٍ أو مياهٍ أو سراب[١].

يكتنف الغموض العلاقة القائمة ما بين المسند والمسند إليه في السَّطر الأوَّل (جلده ثوبٌ قديمٌ). فإنَّ ما يناسب (المسند إليه (جلده) ليس (ثوب) من حيث المصاحبة المعجميّة. فالجلد (أبيض، أسود، حنطي)، أو(جميلٌ، مشدود، مقزز...)،أمَّا أن يكون (ثوباً) فلا، وليس هذا فقط بل (قديم) فهذا يُعَدُّ خروجاً عن المعهود.. ومن هنا يبرز– لنا– الشَّاعر شخصية المجاهد مصطفى البدوي الّذي لا يرى مجداً أو جاهاً في أمته فيبكي مجدها القديم. ولا غرو في هذا الإسناد على وفق رأي جان كوهن لأنَّ «العودة إلى النّظام الطبيعي للتركيب تقتل الشِّعر» والشَّاعر ليس بعيداً عن اللُّغة الّتي يكتب فيها، فهو «يعرف أنّه خالق القانون في التَّركيب»[٢].

وسيتناول الباحث نموذجاً يحمل درجةً كبيرةً من الانزياح إذا ما قورن بالانزياحات السَّابقة، يقول عدوان في قصيدته (طيران نحو الجنون) والّتي تحمل اسم الدّيوان:

أعصابي قطعان غنم

---

(١) ممدوح عدوان، الأعمال الشّعريّة الكاملة، م١: ٩٤/ ٩٥.

(٢) جان كوهن، بنية اللُّغة الشِّعريّة: ١٢٩.

تسرح وسط أمان الخضرة والخمره

وتُقَيِّلُ بين الأحلامِ الحرّه

لكن ذئب النّغَمة يدهمها[1].

إن الّذي يهمنا من المقطوعة السَّابقة هو السَّطر الأوَّل (أعصابي قطعان غنم)، ذلك أنّه يثير المتلقّي، فالأعصاب لا تنسجم معجمياً مع (قطعان غنم) – وهنا – تولّدتْ هوّةٌ بين المسند والمسند إليه تدعو المتلقّي لإعمال فكرهِ، فقد تتصاحب (أعصابي) مع: (مشدودٌ، متوترة، مؤلمة). ولعلّ الشَّاعر أراد أن يوضح الدَّور الّذي يقوم به المسند، فيجعل هذا السّلوك يقع عليه (أعصابي) باعتباره فرداً من أفراد الشّعب المحاصر والّذي زاد ذلك إيضاحاً الإضافة الّتي تضمنها المسند والمسند إليه.

وسنقف – في المثال التَّالي – عند انزياحٍ يمثّل دخول «كان» على مسند ومسند إليه يشتملان على انزياحٍ إسناديّ اسميٍّ مأخوذ من قصيدة «زائر الليل».

فتحتُ الباب

كان اللّيل يغفو هادئاً

كان الظّلام على فراش البرد ممدوداً[2].

---

(١) ممدوح عدوان، ديوان «طيران نحو الجنون» ط١١، رياض الرّيس للكتب والنشر، ١٩٩٨:٣٧.

(٢) ممدوح عدوان، ديوان «واللّيل الّذي يسكنني»ط١١، الأهالي للطباعة والنّشر والتوزيع، دمشق،١٩٨٦: ٥٢.

إن المنعم في السَّطر (كان الظّلام يغفو هادئاً) يكشف عن انزياحٍ وقع قبل دخول «كان» على المسند والمسند إليه. (اللّيل يغفو هادئاً) ولذلك فلا يرى الباحثُ تصاحباً معجمياً بين المسند والمسند إليه، فلفظة اللّيل لا تتلاءم مع (يغفو هادئاً)، فقد تتصاحب لفظة اللّيل مع (يظلم، يعتم، يستر الهموم..). أمَّا الفعل (يغفو) فقد يتصاحب معجمياً مع: (الإنسان، ومنهُ: الرجل، المرأة، الطفل، الأخ، الصّديق، السّائق.. يغفو هادئاً). ومن هنا فإن كوهن يقرر بأنَّ معرفة معنى كلمة ما هو معرفة للاحتمالِيّة الّتي تكوّن من خلالها جملاً، ولعلّ هذا ينطلق على الجمل البسيطة، مثل المركب الثنائي الاسم والفعل، والاسم – النّعت..الخ[1] وكذلك الحال في السَّطر الّذي يليه (كان الظّلام على فراش البرد ممدوداً)، فإن الجملة الاسميّة مكوّنة من مسند ومسند إليه هما (الظّلام ممدود)، ولفظة (الظّلام) في هذا السَّطر لا تنسجم معجمياً مع (ممدود)، فقد يكون الظّلام: دامساً ... ولذا فإنَّ الانزياح يشكل ضرورة قائمة، كونه يرتبط وثيقاً باللغة الشِّعريَّة، فهو بالتَّالي يحمل قيمةً جماليَّة، وعبقريَّة الشَّاعر تتجلَّى في الإبداع اللُّغويّ لأنَّ اللغة هي الوحيدة التي تخضع لعمليَّة التَّحليل المتقصِّي»[2].

---

(١) ينظر بنية اللُّغة الشِّعريَّة: ١٠٧.

(٢) عزيز توما، اللُّغة الشِّعريَّة، نظريَّة الانزياح (كوهن وتودروف)، مجلة كتابات معاصرة، م٧، ع٢٦، شباط – آذار ١٩٩٦م، بيروت: ٩٨.

ب- الفعل والفاعل وتوابعهما.

يتحقَّق هذا النَّمط من الإسناد في النّثر والشِّعر على السواء، فلا بدَّ من أن يندرج المسند إليه في مجال تناوله دلالة المسند. أيْ يكون جزءاً من الصنف نفسه[١]. كقولنا: (سافر الطلاب)، وهذا مالا يحدث لو غيَّرنا في قولنا السّابق ليصبح (سافرت الأمطار)، وذلك للمنافرة الّتي أحدثها التَّركيب نفسه. ولا نستطيع الحصول على مثل هذه المنافرة إلاَّ إذا أخذنا الكلمات بمعانيها الحرفيّة[٢].

ولعلّ التَّجانس الّذي يتحقق في لغة النّثر - لا سيما العلميّة منه - يكون تامّاً في كثيرٍ من استعمالاتها، حيث يشكل الفعل والفاعل - مثلاً - سياقاً مطابقاً لا يظهر انزياحاً. وهذا خلاف اللُّغة الشِّعريَّة الّتي تُعنى بمثل هذا التنافر[٣]، مما يدفع المتلقِّي إلى البحث بين التراكيب ليفتق معنىً جديداً.

وإن المقصود بالإسناد الفعليّ هو ما كان فيه الفعل تامّاً. ومن النّماذج على هذا النّوع قول الشَّاعر في ديوان «تلويحة الأيدي المتعبة».

في وطن الثَّأر المنسي

في الزَّمن الموحِل،

---

(١) ينظر بنية اللُّغة الشِّعريَّة: ١٠٨.

(٢) ينظر المرجع نفسه: ١٠٨.

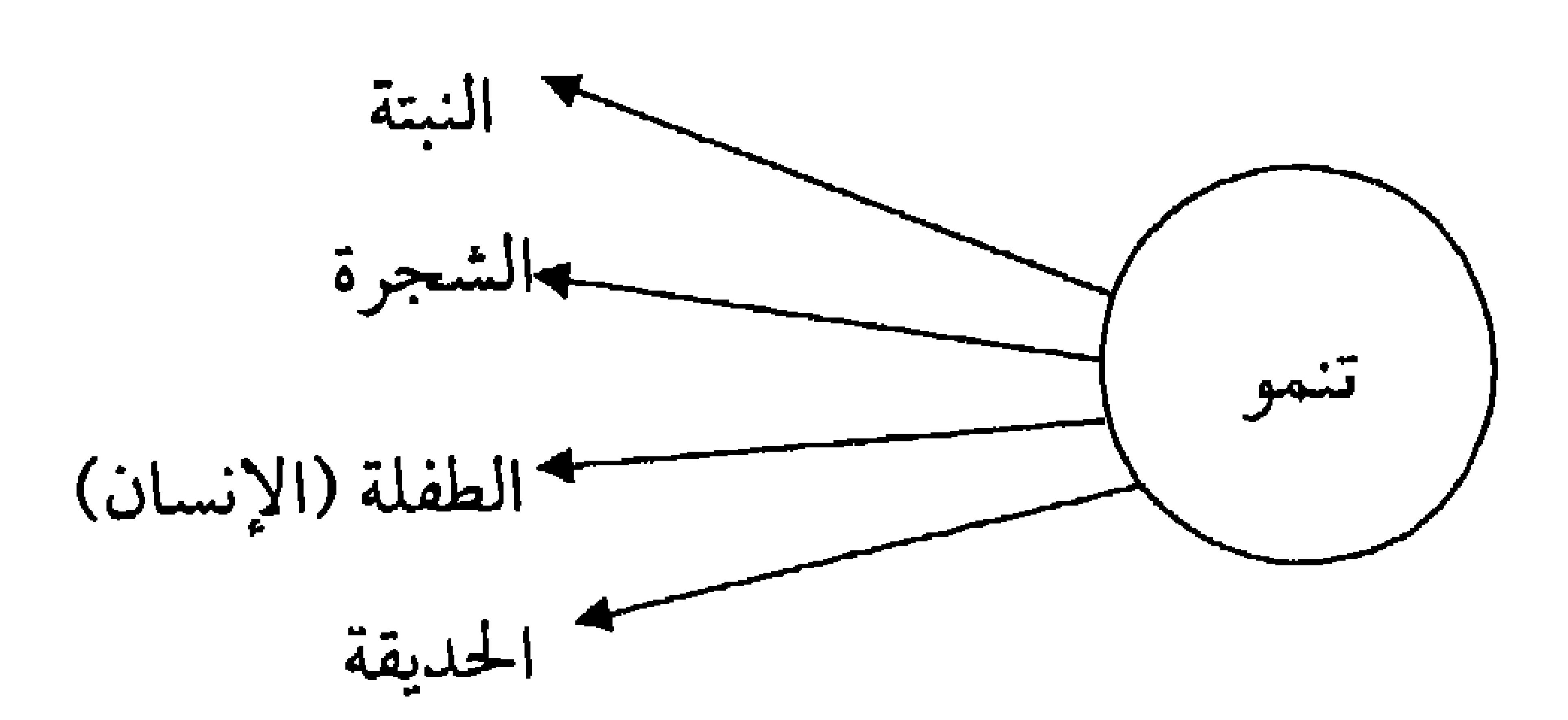
(٣) ينظر سامح الرواشدة، فضاءات الشِّعريَّة، دراسة في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر، اربد - الاردن، ١٩٩٩: ٤٧.

تنمو الثّرثرة العذبهْ

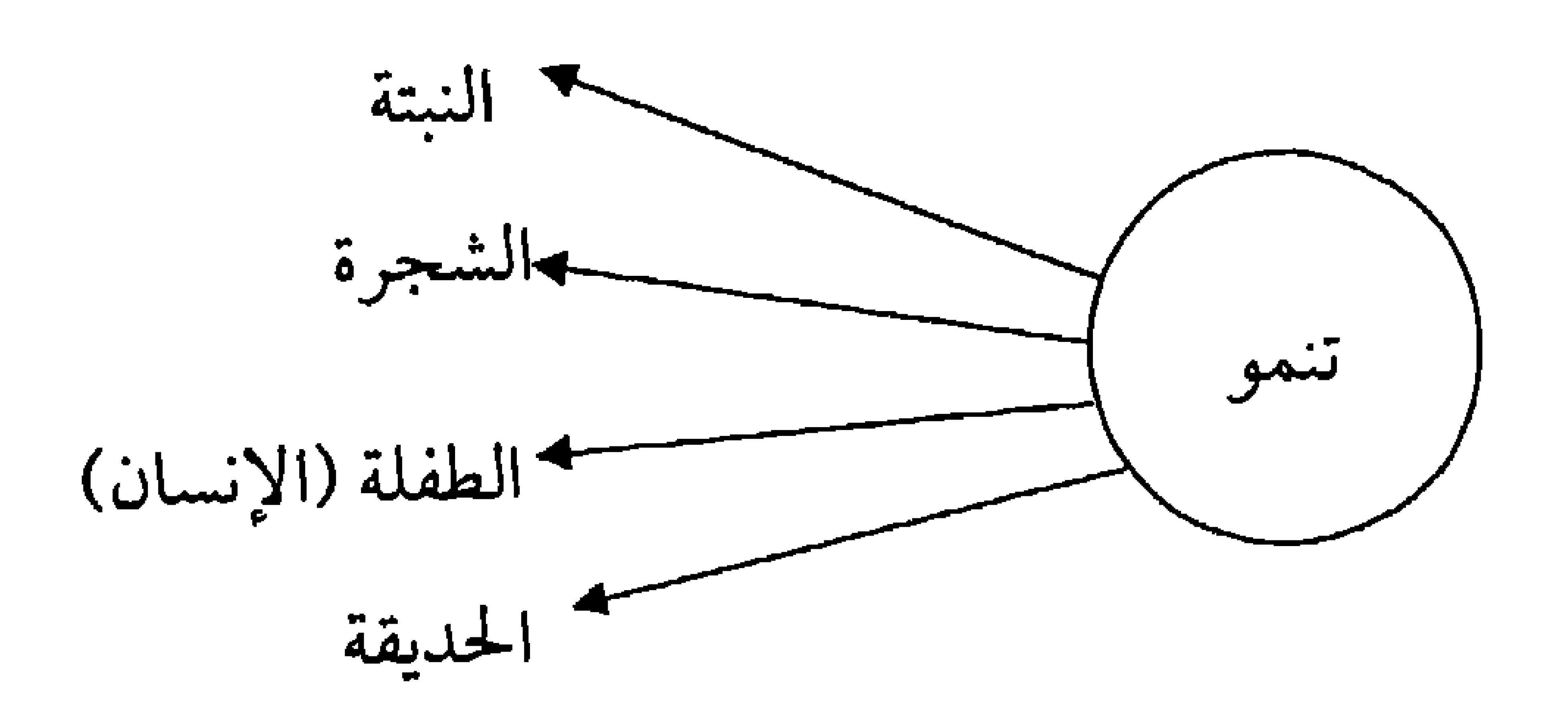
تصبح أستاراً تسدلُ فوق العار

كقميصٍ فضفاضٍ تلبسهُ العذراء الحُبلى[١].

يتوسع لدينا أفق الانتظار في قول الشَّاعر (تنمو الثّرثـرة العذبـة) لأنّ الفعـل (تنمو) لا يوافق (الثّرثرة) إذ إنَّ المسند إليه قد خالف المسند، فأحـدهما محـسوس (ماديّ)، بينما الآخر معنويّ ونـستطيع أنْ نـضع توقعـاً لاسـتخدام الفعـل بـما يلائمه (ماديّاً):



أمَّا من حيثُ الوجه المعنوي تستطيع أن نقول:



(١) ممدوح عدوان، الأعمال الشِّعريَّة الكاملة، م١: ٢٣.

والنّمو الذي أشار إليه الشَّاعر لا طائل منه.. فكل شيء في الوطن يمـوت إلاّ الثرثرة تنمو وتتسع لتسدل ستاراً فوق العار.

ولنتوقف عند نمـوذج مـن ديـوان «أقبـل الـزمن المستحيل»، حيـث يقـول الشَّاعر:

ها هو الموتُ يأتي، اطمئنوا، اكشفوا موتكم

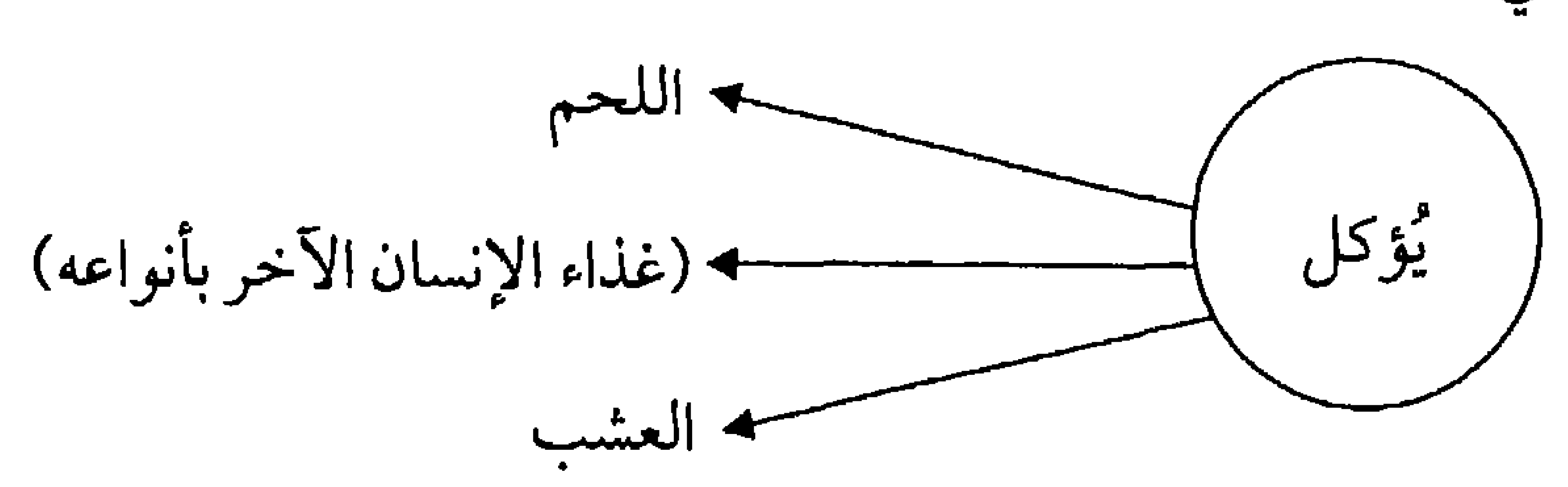
فالذي لا يموت قتالاً،

صراخاً يموتُ، وغدراً يموتُ، وغيظاً يموتُ

يُؤكل الموت، يُشرب، يُلبس، تُغسلُ فيه الوجوهْ

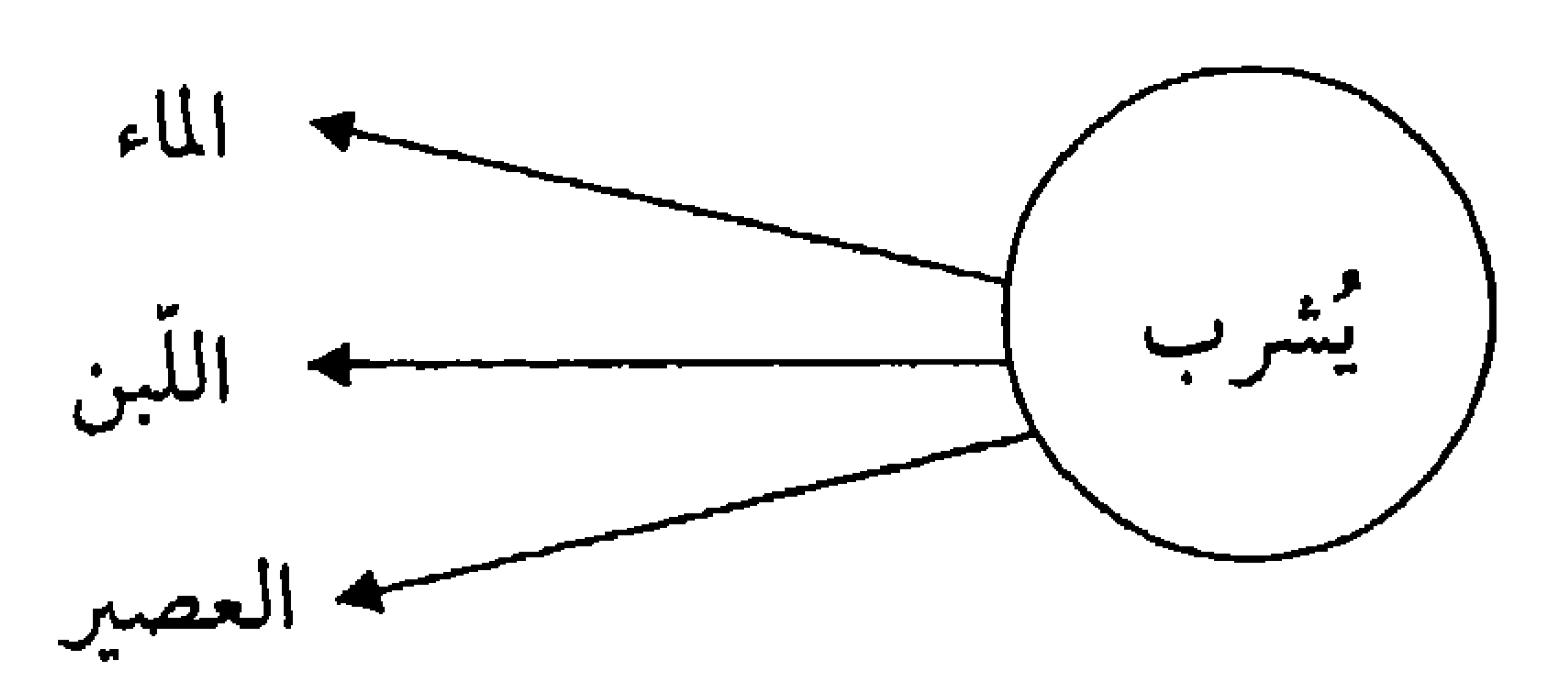
يختفي في الهواء إذا ما قبعتم وراء البروجْ[1].

تنحصر الجملة الّتي تعنينا في قول الشَّاعر (يؤكل الموت، يُلبس، تغسل فيه الوجوه) فيَلحظ الباحث انزياحاً قد كسر بنية التوقعات؛ فليس هناك علاقة بين الفعل (يؤكل)، وبين نائب الفاعل (الموت) فقد بلغت اللامجانسة حدّاً كبيراً في هـذا السَّطر نمثّله في هذه الخطاطة:



(١) المصدر نفسه، ديوان: ٤٥.

أمَّا أن (يؤكل الموت) رمز القهر والنهاية، فيرى الشَّاعر أن الموت يتلاشى عندما يثور المطالب بعزِ أمته ووطنه. وثمّة أفعالٌ أخرى لا تتسق مع المسند إليه (يُشرب، تُغسل..). فالوجوه لا تغسل إلاَّ بالماء رمز الحياة والطهارة. ونستطيع أن نحدّد انزياحاً ثالثاً (يُشرب) لأنّ الموت لا يُشرب، وتتّضح المصاحبات المعجميّة الّتي تتجانس مع هذا الفعل من خلال الخطاطة التَّالية:



أمَّا أن يُشرب الموت الّذي تخافهُ الناس، فهذا شيءٌ آخر.

ويدفعنا هذا النّوع من الانزياح إلى الوقوف على نموذج آخر من الديوان نفسه، يمثّل الشَّاعر من خلاله وقْعَ الشهداء على مدينة دمشق التي تبكيهم، وتئن عليهم، حيث يقول الشَّاعر عدوان:

كانت مكوّرةً تشتكي

وتئنُّ مع الفقراء

وتصنعُ تلك العيون لنا نُصباً

وهي تحمل أبناءها الشهداء

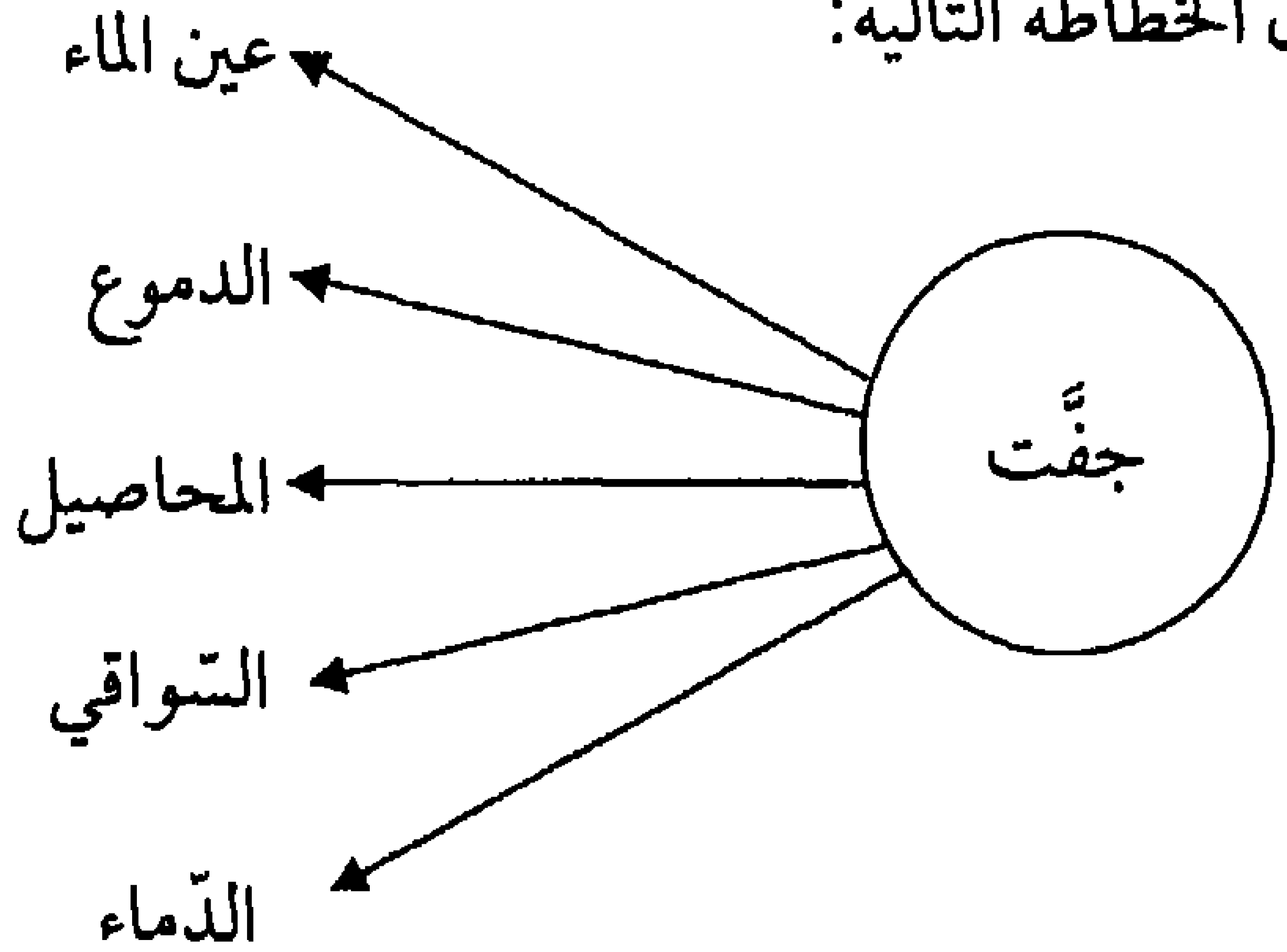
وتأبى إراحتهم في القبورِ

وتأبى انتهاء احتضارهمو

جفتِ الزغرداتُ الَّتي أُطلقتْ في الجنائزِ

مُذْ أَقْبَلَتْ أعينُ الشُّهداءِ[١].

ثمّة نوعان من الإسناد الفعليّ في هـذه المقطوعـة. أحـدهما يبتعـد قلـيلاً عـن درجة الصفر في الكتابة، والمتمثّل هذا في السَّطر (وهي تحمل أبناءهـا الـشّهداء)، والذي حصر هذا الانزياح في هذا المفهوم هـو كثـرة اسـتخدامه، وتداولـه بـين الكتاب.. أمَّا السَّطر الذي يستوقفنا فهو: (جفّـتْ الزغـردات الّتـي أُطلقـت في الجنـائز). فمـن المعـروف أن الزغـردات لا تجـف. ويـرى الباحـثُ أن صـورة الانزياح في هذا السَّطر أشد درجةً منه في السَّطر السّابق، وسنعرض لبعض هـذا الفعل من خلال الخطاطة التَّالية:



أمَّا النّموذج الأخير فمن قصيدة «أستميحك ذاكرتي»، حيث يقول عدوان:

كنتُ أُقدّم عمري وأَغنيتي

---

(١) المصدر نفسه: ٩١.

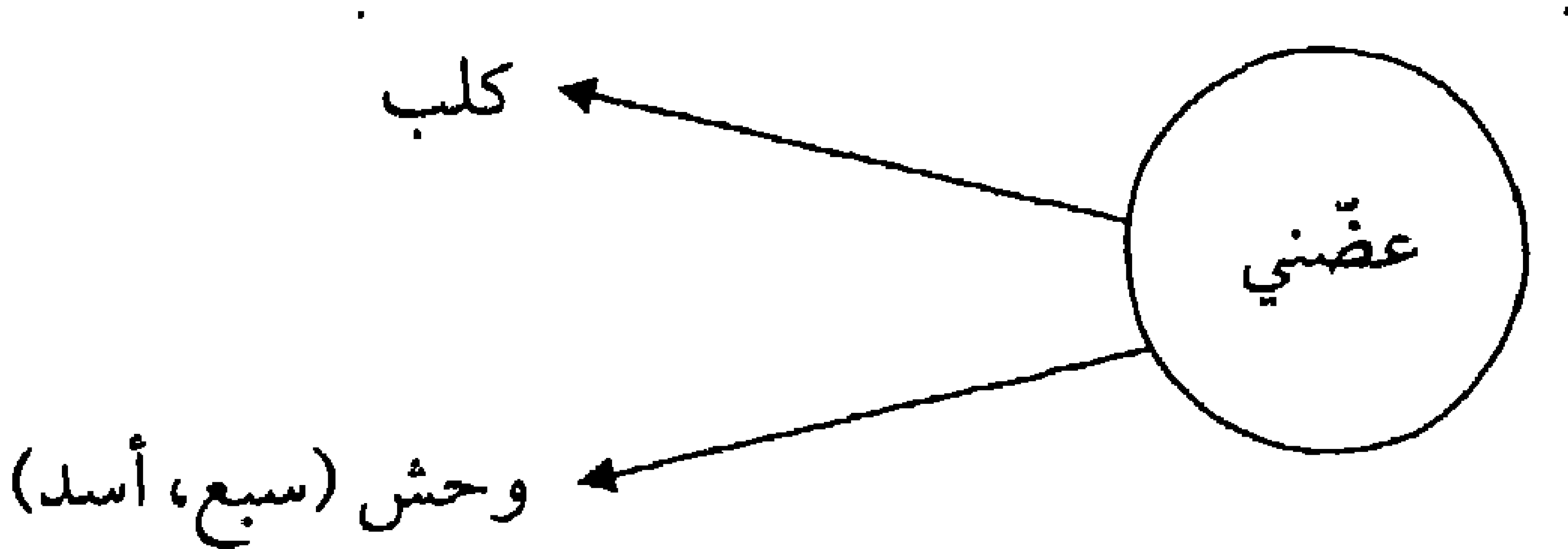
تتزاحمُ للموتِ أحلامُنَا؟

كنت أخجلُ إنْ عضّني الذّل

أمسح آثارهُ

وأُخالسُ أعينهم؟[١]

يلجأ الشَّاعر – كما عهدناه – إلى الإسناد غير المألوف، والّذي يعكس هوّةً بين المسند والمسند إليه (كنت أخجل إن عضّني الذّل) فإن المصاحبة المعجمية للفظة (عضّني) ليست (الّذل) ونستطيع أن نسترشد على ذلك من خلال هذه الخطاطة:



وإذا أردنا أن نخرج شيئاً قليلاً عن المألوف، نقول: (عضّني إنسان)، ونحن نعلم أنّها ليست من خصائصه.. أمَّا أن نقول: (عضّني الذّل). ومن جهةٍ أخرى، فإنّ الفعل (عضّني) يحمل معنىً ماديّاً محسوساً، بينما لفظة (الذّل) فتحمل معنىً معنويّاً. ولعلّ الذي دفع الشَّاعر لذلك الانزياح هو حبُّ صدق التعبير عمَّا يواجهه الإنسان في الوطن المسلوب.

(١) المصدر نفسه، م٢، ديوان عدوان «لابدّ من التفاصيل»: ٤٨.

٢- الانزياح الدِّلاليّ:

يُعَدُّ الجانب الدَّلاليّ هدفاً تقصده المستويات اللُّغويّة جميعها. ويرى كوهن أنَّ الدِّلالة ليستْ إلاَّ «مجموع التَّاليفات المتحققة لكلمةٍ ما»[١]. وإنّ إفراده بهذه الصّورة لا يعني الفصل بينه والتّراكيب، حيث إنّه تركيبيٌّ بالدرجة الأولى، ولكنّه لا يركّز على الإسناد[٢]. وعند عرض كوهن لمثاله «الإنسان ذئب لأخيه الإنسان»، خَلُصَ إلى أنَّ المسند لا يلائم المسند إليه إذا أخذ بمعناه الحرفيّ (أي الحيوان)، ويرى فيه معنىً أول يحيل إلى معنى ثانٍ، وتعني الجملة أنَّ الإنسان شرّير، وأكد أن مثل هذه الصّورة تسمى مجازاً[٣].

ومن أمثلة ذلك في الدّيوان قول عدوان في قصيدة «الخارجون منهم ومني»:

تلفَّت الحذرُ العريقْ

وقد تناوشني العداة على المضيقِ

تلفَّت الحذر العتيقْ

خرج الذِّئاب من المقابر والسّجونْ

خرج الذِّئاب من المسالخ والجنونْ

خرج الذِّئاب مدججّين بلمع أنيابٍ وألقابْ[٤]

(١) بنية اللُّغة الشِّعريَّة: ١٠٦.

(٢) ينظر يحيى القاسم، انزياح المصاحبات المعجميّة، دراسة في شعر أمل دنقل: ٦٢ (بتصرف بسيط).

(٣) ينظر بنية اللُّغة الشِّعريَّة: ١٠٩.

(٤) ممدوح عدوان، ديوان «أبداً إلى المنافي» ط١، دار المتلقى للنّشر، قبرص، ١٩٩٢: ٤٥.

لعلّ الناظر إلى لفظة (الذِّئاب) من خلال سياقها اللُّغويّ الّـذي قـدّمتْ فيـه، يجد أنَّ المسند لا يلائم المسند إليه (الذِّئاب بمعنى الحيوان) وينكشف هذا المعنـى من خلال تدرج الشَّاعر في المعنى الثَّاني (المخفي) شيئاً فشيئاً، وقـد سـاعد عـلى إبراز مثل هذا المعنى شبه الجملة (من المقابر والسجون، من المسالخ والجنـون)، والحال في السَّطر الأخير (مـدججّين بلمـع أنيـاب والقـاب)، حيـث إنّ أفعـال المستبدين أخذت تتحرك وتجـول في نفس الشَّاعر حتّى خرجت آلامـه دفقـاتٍ تشكو هول ما تلاقي.

ولنقف عند نموذج جديد من ديوان «الظِّل الأخضر» والـذي يـبرز انزياحـاً دلاليّاً سببهُ (شبه الجملة):

رأيتك بين أمواج الضياع وصخبها

ومضاً من الصَّمت

وفي عينيك إجهاش بغير دموعْ

وذاب إليك حرمان من الأجيال أخزنهُ

فأُجْفلتِ[1]

إنَّ رؤية الشَّاعر للأرض العربيّة أو لمحبوبته أمر مستوعب (رأيتـك)، ونجـد فيه تجانساً، ولكنَّ الشَّاعر أضاف عبارة (بين أمواج الضياع) ممّا أدّى إلى قطع هذا

(١) ممدوح عدوان، الأعمال الشِّعريَّة الكاملة، م١: ٩٩.

التجانس، ودفع المتلقّي إلى البحث عن تأويلٍ. فهو يرى أرضه الّتي كُوِّنت معه منذ الولادة مبتعدةً بسبب القهر والاستسلام اللّذين فصلا بينها وبين أبنائها المخذولين. ولعلّ «الاقتصار على المعنى الأوّل يجعل الكلمة منافرةً بينما تستعاد هذه الملاءمة بفضل المعنى الثّاني»[1].

ويتجلى هذا الانزياح بصورةٍ واضحةٍ في قول الشّاعر:

يتواطأ ليل ورصاص

تُحكم غربتك عليك الأبوابْ

يقف الذُّل غريباً للموتْ

يتلاشى من حولك زيف البسماتِ

تحيات مجاملة الصّبحِ[2].

وردت في المقطوعة السّابقة مجموعةٌ من الانزياحات الدّلاليّة الاسناديّة: ولكنَّ الانزياح الّذي يهمنا – هنا – والّذي تمثله اللاملاءمة قول الشّاعر: (يقف الذّل غريباً ولعلَّ الذي كشف من درجة الملاءمة هي يقظة (غَريباً)، فالذُّلّ (معنويّ) يقف غريباً للموت (معنوي). فإنّ المسند لا يتلاءم مع المسند إليه (يقف الذّل) (معنوي)، ولا بدَّ للقارئ – هنا – من سبر غور السَّطر والانتقال

(١) جان كوهن، بنية اللُّغة الشِّعريَّة: ١٠٩.

(٢) ممدوح عدوان، الأعمال الشّعريَّة الكاملة، م١، ديوان «الدماء تدق النوافذ»: ٦٢.

إلى المعنى الثّاني حيث جعل (الذّل) الخانع يقف، فعكس بذلك حجم المواجهة الّتي أُجبِرَ عليها العربيّ في هذا الزّمن الصّعب.

أمَّا المثال التَّالي الّذي سنقف عليهِ فهو من قصيدة «قصيدة ينقصها شهيد»، حيث يقول الشَّاعر:

- إذلال ذي القربى أشد مضاضة -

والقتل قتل حيثما أهوى

لكي لا نشتهي عيشاً مع الأعداء

صرنا نشتهي موتاً على أيديهم

وشوارع المدن الصغيرة، في القتال

أعزّ من دولٍ تخاف كرامةَ الأبناء[1].

إنَّ ما يهمنا — هنا — السَّطر (صرنا نشتهي موتاً على أيديهم). إنَّ العلاقة الإسناديّة (بين المسند والمسند إليه) أمر مألوفٌ، ولكنَّ الّذي أدّى إلى مفاجأة المتلقِّي هو استخدام (موتاً)، حيثُ إنَّ الاشتهاء من قبل الإنسان واردٌ ومألوف، فقد يشتهي الإنسان فاكهةً أو طعاماً محدّداً، أمَّا أن يشتهي الموت، فهذا أمرٌ يخرج عن دائرة الاستيعاب. وقد كُثِّفَ هذا الانزياح بتنكير الموت (موتاً)، ولعلّ حب الوطن والإخلاص لهُ هما اللذان دفعا الشَّاعر للبقاء في أحضان هؤلاء المستبدين، وتفضيل ما عندهم من نكد الحياة على عيش الأعداء.

---

(١) ممدوح عدوان، ديوان «أبداً إلى المنافي»: ٦٧.

أمّا هذا النّموذج، فمن قصيدة «طيران نحو الجنون»، حيث يقول الشّاعر عدوان:

أسقط خلف شذاك

ألفظ أنفاسي في إيقاع مجذوب

ألقي آخر نظراتي خلفي

أُبصر درباً ممتلئاً جثثاً

أُدرك أنّي آخر يعسوب

في آخر عشق...

في آخر... ما حدثا[1]

إنَّ لَفْظَ الإنسان لأنفاسهِ أمرٌ يكادُ يكون مقبولاً؛ لأنّ هناك نوعاً من التّصاحب اللُّغويّ، ولكنَّ الشّاعر لم يقف عند هذا الحدّ، بل أضاف عبارة (في ايقاع مجذوب)، ممّا أزاحها عن المألوف من القول، وجعلها تطلب تأويلاً، وكأنَّ الشّاعر – هنا – يفقد أملاً طالما رجاه، ولكن الدّروبَ الّتي يراها في دنياه لا تزيده إلاّ يأساً في الوصول إلى هذا الأَمل. وكأنّه يرى أنّ عدم تحقيقِ الاستقلال الحقيقي للأوطان هو الموت عينهُ؛ لأنَّ المواطن العربيّ سيبقى في ذلّةٍ تابعاً لمن يبني حضارةً في هذا الوجود.

(١) ممدوح عدوان، ديوان «طيران نحو الجنون»: ٤٨/ ٤٩.

ولا يزال الشَّاعر يتحدّث عن بلادِهِ الّتي لفظته كما لفظتْ غيرهُ من الهاتفين باسمها:

والبلاد الّتي تتشكّلُ في ضحكات الصِّغار

وفي نهدات الثّكالى

وصمتْ الرجالِ

البلاد الّتي صار فيها البغاثُ نسوراً

وشدّت سروجَ الكلاب العريقة[1]

إنَّ السَّطر الّذي يستوقفنا – هنا – هو قول الشَّاعر: (وشدّتْ سروج الكلاب العريقة). وما يهمنا فيهِ الإسناد الدَّلاليّ، حيث إنَّ الّذي أظهر هذا الانزياح هو لفظة (الكلاب)؛ وذلك لأنّ الكلاب لا تمثّل حقيقة اللَّفظة معجميّاً. بل تدل على معنىً آخر يكشفهُ لنا سياق الكلام، فالمستبد الظّالم استحوذ على كل خيرات البلاد؛ فتركها مقفرةً، وأصبح النّاس متفرّجين لا يقدرون على شيء.

أمّا النّموذج الأخير، فمن قصيدة «الحرب تزهر أطفالاً»، حيث يقول عدوان:

نحن والحرب عشيقان

افترقنا

(١) ممدوح عدوان، الأعمال الشّعريّة الكاملة، م٢، ديوان «لا بدّ من التفاصيل»: ٨٤/ ٨٥.

منذ أن مَزَّقنا الخوفُ

وأدْمنَّا الفرار

وَلَبَدْنا نرضعُ الشوق من الأَحلامِ

نستجدي من العري إزار

سامنا العسفُ

وأَهوى فوقنا الغازي

الّذي خفنا صراعه[1].

إنَّ رضاعة الإنسان أمرٌ فطريٌّ مألوف، ولكنّ الأمر يكون غير عاديٍّ عندما تكون هذه الرَّضاعة رضاعة شوقٍ وليس رضاعة لبن. وتزدادُ شدّة الانزياح حينما تكون الرَّضاعة من الأحلام، وليس من ثدي الأم، ولعلّ هذا يبرهنُ على تحكّم الغازي بهذه الأمَّة، وفقدانها لهويتها وأَصالتها.

أ– الإضافة.

تنقسم الإضافة –في الدّرس النَّحويِّ– إلى قسمين: إضافة محضة (معنويّة)، وإضافة غير محضة (لفظيّة). ففي القسم الأوَّل تفيد تخصيصاً أو تعريفاً. أمّا في القسم الثّاني، فلا تفيد تخصيصاً ولا تعريفاً[2]. ونحن لسنا بصدد

(١) المصدر نفسهُ، ديوان: «يألفونك فانفر»: ٧٧/ ٧٨.

(٢) ينظر ابن عقيل، بهاء الدين، شرح ابن عقيل. تح. محمد محي الدين عبد الحميد،ج٢، دار

هذا بقدر ما نحن بصدد الّذي ينتج عن هذا النّوع من التَّركيب. وقد بدأ هذا النَّمط في الظهور في شعر عدوان منذ ديوان «الظِّل الأخضر»، ثمّ وصل إلى درجةٍ من التطوّر في ديوان «تلويحة الأيدي المتعبة»، وذلك خلال اعتماد الشَّاعر عليه في تقديم كثيرٍ من المعاني.. وظلَّ ظهورهُ واضحاً في الدواوين الأخيرة، وفي الدواوين الّتي تعالج هموم الأمَّة خاصّةً، كديوان «أبداً إلى المنافي»..

وسنقف عند بعض الأمثلة الّتي تمثّل هذا النَّمط من الانزياح، وسيكون النّموذج الأوَّل من ديوان «الظِّل الأخضر»، حيثُ يقول عدوان:

بين أحضان الظَّلام المرّ تبكي الأُم حبّاً وعباده

وأب يمسح دمع الفخر يزهو:

«إنَّهُ صنع يدينا

ابننا – قرة عيني –

لم يزلْ يضربُ في الأرض[1].

إنَّ التَّركيب الإضافي (أحضان الظَّلام) يشكّل خرقاً واضحاً للتّصاحب المعجمي، فإنَّ لفظة (الظّلام) لا تتصاحب معجمياً مع (أحضان). فقد نقول: أحضان (الأم، الأب، الأخ، الطفولة..). وهنا يبرهنُ الشَّاعر على حكم المستبد

التراث، ط٢، بيروت – لبنان: ٤٥ / ٤٦.

(١) ممدوح عدوان، الأعمال الشعريَّة الكاملة، م١: ٨٧.

الظّالم الّذي يقتل طفلاً صغيراً، فيلاحقهُ بالضرب والسجن.. وأبواهُ يفقدانهِ، ويزعمان مجداً سيحقّقهُ بغيبتهِ الّتي طالت، ليسليا نفسيهما بأحلامٍ وحكايات ...

أمّا النّموذج الثّاني فمن قصيدة (الغريب)، حيثُ يقول الشّاعر:

قاتلَ حتّى ظلّ وحدَهُ

قاتلَ حتّى النّبضة الأخيره

قاتل حتّى ظلَّ دونها ذخيره

مدافعاً عن قريةٍ صغيره

أحبّها

ولم يكنْ يعرف منها

غير طعم الأرض والسَّما

وما رأى من قبل فيها حجرا[1]

تمثّل هذه المقطوعة صورةً للمقاتل العربيّ الّذي ظلَّ مقاتلاً طوال حياتِهِ من أجل أرضهِ الّتي سُلبتْ، بعد تعلّقه بترابها. والّذي يهمنا – هنا – هو التّركيب الإضافي (طعم الأَرض). فإنَّ لفظة (طعم) المرتبطة بالذّوق لا تتصاحب مع لفظة الأَرض الّتي ترتبط بحاسة اللّمس.. ومن هنا فقد نقول: (طعم) (البرتقال، الأجاص، الدّواء، السُّم)، أو نخرج قليلاً فنقول مثلاً: (طعم الحياة، الفوز، النَّصر..)

---

(١) المصدر نفسهُ، ديوان «تلويحة الأيدي المتعبة»: ١٥٤.

ولنقفْ على نموذج آخر من قصيدة «العياذ بالجرح»، حيثُ يقول الشَّاعر:

إنَّهم يسرقون الزّمان بآهاتهم

والبكاء بشهقاتهم

بلّطوا رحم العمر

فخِّزْ جراحك بالنار تنجبْ

فأنتَ الّذي لا تَغَرُّبَ تلقى سوى ظلمهم(١)

إنَّ ما يثير اهتمام المتلقِّي في هذه المقطوعة هو السَّطر (بلّطوا رحمَ العمر). فإنَّ لفظة (رحم) لا تنسجم مع لفظة (العمر) من حيث التَّصاحب المعجمي. ومثل هذه اللُّغة الشِّعريَّة تفتح أفقاً لدى المتلقِّي، أمَّا من حيث المصاحبات المعجميّة المتوقعة مع لقطة (رحم) فهي: (الأُم، الزّوجة، المرأة..).

وقد شغل المستبد حياة الشَّاعر كلّها، فها هو يناجي مناجاة محبٍّ لحبيبهِ في جوٍّ عربيٍّ يتحكم فيه الظالم، فيفرّق بين منْ يشاء دون سبب:

وصلتْ زعقة

وتلاها عويل

تغيّر نبض السماءْ

ذُهِلَ الخلقُ

(١) المصدر نفسهُ، م٢، ديوان «يألفونك فانفر»: ٧٢.

وابتدأتْ هجمات الطّيور

وراحت مناقيرها تنتقي في الزّحام

فرائسها الراجفة[١]

ولقد لجأ الشّاعر إلى التّركيب (نبض السّماء)، من أجل إثارةِ المتلقّي. فالنّبضُ لفظةٌ يصاحبها ألفاظ كثيرةٌ: الإنسان، الرجل، المرأة، الشاب، الطفل. وقد نتجاوز هذا قليلاً. فنقول: نبض: الأسد، الجمل، الفيل ... ولكنّها -هنا- لا تنسجم مع السّماء ألبتة وبذلك فإنّها توسّعُ الهوّة بين اللّفظتين؛ فالإنسان العربيّ مسكون بالتّغيّر المفاجىء فتّى السّماء التي تشكل في ذاكرته رمز العطاء أصبح لديها نبض تتبدّل بتبدله.

ب – النَّعت:

عرّف النّحويّون النّعت (الصّفة) بأنه «التّابع المكمّل متبوعه: ببيان صفةٍ من صفاته»[٢]. وقد شكّل هذا النّمط حيّزاً واسعاً في شعر عدوان. فارتبطتْ حدّتهُ بالمواقف الّتي يعالجها، حيث إنّها تزداد في درجةِ انزياحها حينما يتعرّض لأمراض الأمّة، وقهرها المصنوع على أعين بعض أبنائها. وشاع ذلك في ديوان: «تلويحة الأيدي المتعبة»، ذلك لمعالجتهِ هزيمة العرب في حرب حزيران، ولم تتوقف هذه الظاهرة عند ديوانٍ بعينهِ، بل استمرّت في شعر عدوان تسهم في بناء النّصوص، وتزيد من شاعريتها حتّى آخر الدّواوين.

---

(١) المصدر نفسهُ، ديوان «للخوف كل زمان»: ١٠.

(٢) ابن عقيل، شرح ابن عقيل، ج٢، محمد محي الدين عبد الحميد: ١٩١.

ومن هـذه الأمثلـة الّتـي تعكـس صـورة هـذا الانزيـاح قـول عـدوان في قصيدة الطاووس:

فهمتُ اليوم ما معنى انتشاء النّاس بالأحزان والخمر

لماذا كان خلف حياتنا ذاك النّشيج المرّ

مستتراً بلا صوتٍ

لماذا كنتِ صامتةً وباكيةً بلا سبب

لماذا لم تجيبيني.. وقد ناديتُ أجيالاً ولم أَفهم[1].

ولعلّ شيئاً لا يهمنا في هذه المقطوعة بقدرِ ما يهمنا النّعت في:(النّـشيج المـرّ)، لأنّه يشكّل انزياحاً يفاجئ المتلقّي. فقد يكون النشيج (المحزن، المعبّر،..) أمّـا أن يكون (المرّ)، فهذه صفةٌ لا تنسجم مع النّشيج. ومن جهـةٍ أخـرى فـإن النّـشيج يظهر حاسة السمع، بينما تظهر لفظة المرّ حاسة (الـذّوق). وهـذه المنـافرة وهـذا التّراسل بين الحواس تزيد من نسبة الإعلام الّتي قرّرتْ النّظريّة أنّها تزداد بورود غير المتوقع، وليس لهذه النّسبة من وجودٍ لولا ما يُحدثهُ غير المتوقع مـن مفاجـأةٍ تؤدي إلى استنفار المتلقِّي، وربما إلى امتلاكهِ بحيـث يـستقبل الرّسـالة الإعلاميّـة بكلِّ انتباهٍ[2].

وسنقف على نموذج ثانٍ ليتّضح لنا هذا النّمط من الانزيـاح بـصورةٍ جليّـة. وستكون هذه المقطوعة من قصيدة «الدّماء تدق النوافذ»، حيث يقول عدوان:

---

(١) ممدوح عدوان، الأعمال الشّعريَّة الكاملة، م١، ديوان: «الظّل الأخضر»: ٤٤.

(٢) وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبيَّة: ٤٦.

يبدأ الوطنُ المرتجى من طعام الصِّغار

ومن الفقر حينَ تضايقه التسميه

ينبعُ الفقر من أوجهِ الفقراء

حينما استغفروا الله مسكنةً

حمدوهُ على اللّقمة المخزية[1].

إنَّ ما يثير المتلقِّي في هذه المقطوعة هو السَّطر (حمدوه على اللّقمة المخزية)، فإنَّ هناك مفاجأة لهُ؛ لأنّ (المخزية) صفة لا تنسجم مع (اللّقمة). فقد يناسبها المصاحبات الآتية: (سائغة، كبيرة، صغيرة ...).

ولعلّ الّذي دفع الشَّاعر إلى هذا التصاحب هو ما يواجههُ العربيّ في وطنه من المستبد، فترك لذلك هوّةً يخلصُ كلُّ متلقٍ إلى نتيجةٍ تعتمد على قدرتهِ في سبر أغوار السَّطر الشِّعريّ.

ونقف في النّموذج الثّالث على سطور من قصيدةٍ (نقوش تدمريّة)، يقول عدوان فيها:

رجلٌ وامرأةٌ وقفا في الواحةِ

مرتجفينَ أمام الحبِّ

فامتصتهُ،

(١) ممدوح عدوان، الأعمال الشِّعريَّة الكاملة،م١، ديوان «الدّماء تدّق النوافذ»: ٥.

وصارتْ برداً في الرَّمل المشويِّ

ألقوه بجبٍّ ومضوا ...

شربتْ ماءَ الجبِّ[١].

إنّ الصّفة (المشوي) في الأسطر السَّابقة لا يمكن أنْ تتصاحب معجميّاً مع اللَّفظة الموصوف (الرَّمل)، فقد يكون الرّمل: (ناعماً، أحمر، صغير الحبيبات). أمَّا أن يكون مشويّاً فلا. ولعلّ هذا بسبب ما يحدثهُ من المستبد الظّالم؛ لأنَّ الحُبَّ الّذي يجسّد علاقة الرّجل بالمرأة يتحوّل برداً.. ومن هنا يقع في دائرة السلبيّة، بعدما كان رمزَ الإيجابيّة والتفاؤل في هذه الحياة.

أمَّا النّموذج التَّالي فمستلٌّ من قصيدة (الشهيد)، حيث يقول عدوان:

مشيتُ والصديق دمعتين

مشيتُ والصديق دربهُ الطويل

لكنّني رجعتُ وحدي موحشاً

مشيتُ هذا الوجع المزهر مرّتين

كنّا نسيرُ فوق حلمٍ دامع

كنّا نسيرُ خطوتين.. خطوتين[٢].

---

(١) المصدر نفسهُ، م٢، ديوان «يألفونك فانفر»: ٥٧.

(٢) المصدر نفسهُ، ديوان: «للخوف كل زمان»: ٨٧.

ما يهمنا – هنا – هو ما ورد في السّطر الرّابع، حيثُ يتضمّن انزياحاً في النّعوت. فلفظة (الوجع) لا تنسجم معجميّاً مع لفظة (المزهر). ولكنّها قد تنسجم مع ألفاظٍ أخرى مثل: (المؤلم، المهلك، المميت)، وقد يخرج الانسجام قليلاً فنقول: الوجع: (العميق، المنهك، القاتل). لأنَّ النعت (المزهر) ينسجم معجميًّا – أيضاً – مع (الورود أو الأشجار) ولعلّ الجنوح إلى مثل هذه الانزياحات تعطي النَّصَّ حيويةً واستمراريةً، وتعدديّةً في التّلقي. فالشَّاعر يعبّر عن حبِّ النَّفس في البقاء؛ فيسمى طريق الشّهادة وجعاً، ويستدلُّ على هذا بقولِهِ (المزهر)؛ ذلك لأنّه – طريق الشهادة / الوجع – يولّدُ استقلالاً ووحدةً يسعد بها الجميع.

٣- الانزياح التَّركيبيّ.

يُناقشُ هذا النّوع من الانزياح طريقةَ الرَّبط بين الدّوال بعضها ببعض انطلاقاً من العبارة الواحدة إلى التَّركيب والفقرة[(١)]: والشَّاعر على حدِّ قول كوهن، شاعر «بقولِهِ لا بتفكيرِهِ وإحساسه، وإنَّهُ خالق كلمات، وليس خالق أفكار، وترجع عبقريتهُ كلّها إلى الإبداع اللُّغويّ»[(٢)]، ولكنّ هذا الحكم لا يؤخذ على حرفيتهِ، فيظنُّ ظانٌّ أن من طبيعة الشِّعر أن يخلو من الفكر[(٣)]. وسنعرضُ لبعض الأنماط

---

(١) ينظر أحمد محمد ويس، الانزياح بين النّظريات الأسلوبيّة والنقد العربيّ القديم: ١٠٣.

(٢) بنية اللُّغة الشِّعريَّة: ٤٠.

(٣) ينظر الانزياح بين النّظريات الأسلوبيّة والنقد العربيّ القديم: ١٠٤.

الّتي تشكّل الانزياح التّركيبيّ. وهي: التّقديم والتأخير، والحذف، والالتفات، والتّحول الأُسلوبيّ. وقد ظهرت هذهِ الانزياحات بصورةٍ واضحةٍ في شعر عدوان بَدْءاً من المحاولات الشّعريَّة الأولى إلى ديوان «تلويحة الأيدي المتعبة» الّذي شكل بما تضمّن من ظواهر أسلوبيّة تطوّراً في استخدام عدوان لهذهِ الظواهر. وأخذتْ هذهِ الانزياحات تتواكب مع الخطِّ البياني الصّاعد في شعر عدوان؛ ممّا ساعد في إنتاج نصوص تقوم على قدرةٍ عاليةٍ من الشّعريَّة.

أ- التّقديم والتأخير.

يُعَدُّ هذا الباب من الأبواب الّتي طُرقتْ من قبل العلماء العرب القدماء، فقد عقد الجرجاني لهُ فصلاً في مؤلّفهِ (دلائل الإعجاز)، قدّمه بقوله: «ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه؛ ويلطف لديك موقعهُ، ثم تنظر فتجد سبب أَنْ راقك ولطف عندك أنَّ قدّم فيهِ شيء وحوّل اللّفظ من مكانٍ إلى مكان»[1]. أمَّا من حيث النقد الغربيّ فقد أثار هذا المفهوم كوهن، فأطلق عليه اسم (القلب) أو الانزياح عن القاعدة الّتي تمسُّ الكلمات،وقد درسهُ من خلال النّعت[2].

والانزياح التّركيبيّ «لا يكسر قوانين اللُّغة المعياريّة ليبحث عن قوانين بديلة،ولكنَّه يخرق القانون باعتنائه بما يُعَدُّ استثناءً أو نادراً فيهِ»[3]. وقد شاع هذا

(١) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز،صححهُ وضبطهُ وعلّق عليه محمد رشيد رضا،دار المعرفة،بيروت - لبنان ١٣٩٨ - ١٩٧٨: ٨٣

(٢) ينظر بنية اللُّغة الشّعريَّة: ١٨٠.

(٣) سامح الرواشدة، فضاءات الشّعريَّة، دراسة في ديوان أمل دنقل: ٥٣/ ٥٤.

النَّمط في شعر عدوان، فقدّم الشَّاعر خبر (كـان) الناقـصة عـلى اسـمها، وقـدّم الظرف على العامل، كما قدَّم شبه الجملة على الفعل الّذي تتعلّق بهِ. وقد تضمنت الدواوين كلّها هذه الظاهرة.

وسيعرض الباحثُ لبعض النماذج الّتي تمثّل هـذا الـنَّمط. ومـن ذلـك قـول عدوان في قصيدة «الطّاووس»:

لماذا كان خلف حياتنا ذاك النّشيج المرّ

مستتراً بلا صوت[1].

فقد قدّم – هنا – شبه الجملة (خلف حياتنا) في السَّطر الأوَّل على اسـم كـان وخبرها، أمَّا من حيثُ ترتيب الجملة – في الدّرس النَّحويّ – فهو كالآتي: (لماذا كان ذاك النّشيج المرُّ مستتراً بلا صوتٍ خلف حياتنا). ولعلَّ الّـذي يـشغل فكـر الشَّاعر في هذين السَّطرين هو مـا يجـري خلفـهُ – في هـذه الحيـاة – مـن أعـمالٍ ينكرها، فتقديمهُ لشبه الجملة (خلف حياتنا) جاء ليبرهن عن وعيهِ التّام لما يُعقد لهُ ولأقرانهِ من أوجاعٍ يصنعها المستبدون على أعينهم.

وسنقف عند نموذج من قصيدة «فرخ الكوكو»، حيث يقول الشَّاعر:

ابننا يحصد أمجاداً ... ويمضي

يأكل الغار، غداً يأتي إلينا[1].

---

(١) الأعمال الشِّعريَّة الكاملة، م١، ديوان: «الظِّل الأخضر»: ٤٤.

يشكلُ تقديم الظرف (غداً) في السَّطر الثَّاني استثارةً للمتلقِّي. فلو كانت العبارة هكذا -كما هي في الدّرس النَّحويّ- (يأتي إلينا غداً) لما اكتسبت هذهِ الأهميّة.

ومن الواضح أنَّ الشَّاعر كان يركز على الزمان أكثر من تركيزه على مجيء الابن، لأنَّ الأبوين يتشوقان لرؤية ابنهما بعد سجن وقهرٍ طالا. ويعكس هذا العناء الّذي تكابدهُ الأسر جرّاء قهر المستبد، فالزمن المنتظر (غداً) قد لا يأتي، وإنّما هي أحلام أبوين مقهورين.

وقد وقع ظرف الزّمان في بعض الأحيان بين متلازمين، فقد وقع بين (الفعل والمفعول بهِ) كما في قول الشَّاعر:

فاصرخ الآن جرحَك

جمّعْ هموماً من الأرض

غيرِ الّتي كنت تعرف[٢]

فظرف الزّمان (الآن) وقع بين متلازمين، وقد جاء الفعل فعلَ أمر يفيد الطَّلبَ، والأصل في هذا السَّطر أنْ يأتي على هذه الصّورة «فاصرخ جرحك الآن»، ولكنّ الشَّاعر أراد أنْ يعطي دلالةً قويّة للزّمن قبل إبلاغه للمتلقِّي مطلبهُ. فكأني بهِ قد طلب من المظلوم الصّراخ، قبل أنْ يفصح لهُ عمّا يريد، لأنهما يعيشان القهر نفسهُ.. ومن هنا ركّز على الزّمن الّذي تقف عندهُ النّاس وجلةً.

---

(١) المصدر نفسهُ: ٨٧

(٢) المصدر نفسهُ، م٢، ديوان «يألفونك فانفر»: ٧١.

أمّا النّموذج الرّابع الّذي سنقف عليه فمن قصيدة «في الطّريق» حيث يقول عدوان:

وننهض وحدنا،

وعلى الجراح نقوم نتكئ[١]

وممّا يجذب الانتباه في السّطر الثّاني هو تقديم شبه الجملة (وعلى الجراح). والأصل في التّركيب هكذا: (نقوم ونتكئ على الجراح) ولعلّ الّذي دفع إلى هذا التّقديم هو ما تواجهه هذهِ الأمّة من كيدٍ وحروبٍ وهزائم.

أمّا النّموذج الأخير فمستلٌ من قصيدة (الخارجون منهم ومنّي):

ظللتُ في الصّمت الكئيب

كغابة راحةٍ تحنُّ إلى حريق

شجرٌ أنا[٢]

إنَّ المستوى المعياري للجملة الاسمية -في الدّرس النَّحويّ- هو أنْ يسبق المبتدأ الخبر، فالأصل في (شجرٌ أنا) هو (أنا شجرٌ). فقد قدّم الخبر (النكرة) على المبتدأ (المعرفة)، مع أنَّهُ لا يجوز الابتداء بنكرةٍ إلاَّ بمسوّغات اتّفق عليها النّحاة. ويعبر الشّاعر -هنا- عن حالةٍ من الخذلان يعيشها مع أبناء الأمّة المخلصين.

---

(١) المصدر نفسهُ، ديوان «الظّل الأخضر»: ٤٣.

(٢) ممدوح عدوان، ديوان «أبداً إلى المنافي»: ٤٣.

ب- الحذف:

يُعَدُّ الحذف من الظواهر الأسلوبيّة الّتي تعكس جمالاً على النَّص الشِّعري، وقد عبّر عنه الجُرجاني بقولهِ «فإنّك ترى بهِ ترك الذّكر، أفصح من الذكر، والصّمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبن»[1]. وقد واكب هذا الباب أشعار عدوان من الدواوين الأولى، وامتدَّ حتّى كوّن ظاهرةً، وستقتصر الدّراسة على حذف المبتدأ، والفعل التّام والنّاقص، وحذف فعل الشرط وجوابه، وحذف المتعلقات بالأفعال، وسنبدأ بمثال يظهر حذف المبتدأ، وذلك في قول عدوان:

وأَنا في زمان الطّوى حرقة غاضبه

وأَنا في الملاهي ضجيجٌ

وبين المقاهي ستار كلامٍ

وبين النساء خؤونْ

حامل منذ جئت نحول القرى المتعبه

حامل شهوةً للرغيفِ[2]

(١) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز «في علم المعاني»: ١١٢.

(٢) الأعمال الشِّعريَّة الكاملة، م١، ديوان «الدّماء تدق النوافذ»: ٤٧.

بعد أن عرض الشَّاعر لأحوال أهل وطنه، وما يعيشون عليه من ذلّةٍ وهوانٍ، توجّهُ إلى نفسهِ ليظهر حرقةً غاضبةً تشكّل نفسيتهُ وضجيجاً يحكم سلوكهُ في الحياة الّتي يعيشها. ويكمل هذا الغضب المتأجّج بحذف المبتدأ (أنا) في أربعةِ سطورٍ متتالية. ولعلّ الحذف - هنا - ألطفُ وأظرف، لأَنَّ تكرار المبتدأ (أنا) على شاكلةِ ما مضى يولّد سأماً من النَّص «ورب حذفٍ هو قلادة الجيد، وقاعدة التّجويد»[1].

وستعرض الدّراسة لحذف الفعل التّام والنّاقص،وستبدأ بالتّام. ومن أمثلتهِ قول عدوان:

لم يبقَ من دمعٍ سوى ما سال بعد الضحكِ

من حزنٍ سوى تلك المواويل العتيقة

خرج الخوارج من براريهم

لكي يلجوا المخيم

كي يذودوا الصمت عن أَمواته[2]

يظهر الحذف في السَّطر الثَّاني، حيث حُذِفَ الفعل التّام (لم يبق)، ولعلّ الّذي دعانا إلى التقدير هو السياق. ويبدو أنَّ الشَّاعر فصّل في مظاهر قتْلِ الأمَّة قبل هذهِ السطور؛ فمن مجزرةٍ إلى عُتمٍ إلى صمتٍ إلى مذبحةٍ، ثمّ أتى بهذهِ المعاني، لتكون دليلاً على نفاد الدّمع. ومن هنا فليس من داعٍ أنْ يذكر الفعل وحرف الجزم، ذلك لأنَّ الشَّاعر كشفَ اللّثام عمّا واجهتْ الأمَّة من أخطار. فالدّمع

(١) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز: ١١٦

(٢) ديوان: «أبداً إلى المنافي»: ٤٦.

المعبّر عن الحزن تلاشى، فلا بدَّ من أنَّ الحزن أَخذ يبتعد شيئاً فشيئاً عن مظهرهِ السّالف ليأخذ مظهراً جديداً، يتمثّل في التغنّي بالمواويل القديمة، الّتي تعبر عن جمال الأوطان ... ويوردُ الشَّاعر حذفاً آخر في الفعل التّام -في القصيدة نفسها- يقول فيهِ:

خرج الصغارُ من الطفولة

والنساءُ من الأنوثة[1]

ليعكس زماناً جديداً اختلف فيه وجهُ الأمَّة، كما اختلفتْ مبادئُ كثير من أبنائها، فخروج الصِّغار من الطفولة ألغى أَهميّة الفعل في المعنى. لأنَّ الصّغار عنوان البراءة ومحطّ الاهتمام، فإذا تغيرتْ حال هؤلاء، فما بالك بالنساء؟!!

ومن أنماط الحذف – أيضا – حذف الفعل الناقص (كان). فيقول عدوان:

رآكِ الأصدقاء، وحدّثوني عنكِ،

قالوا: كنتِ كالجرح

وكنتِ الثأرَ للجرحِ

وكنتِ ضمادَ جرحٍ راعفٍ سمحٍ

نزيفاً صامتاً ... في زمهرير الحزن عذبني[2]

---

(١) المصدر نفسه: ٤٧.

(٢) الأعمال الشِّعريَّة الكاملة، م١، ديوان: «الظِّل الأخضر»: ٣٩.

لقد توالى الفعل النّاقص (كان) في صيغةِ (كنتِ) في السُّطور السَّابقة، حيثُ وردتْ ثلاث مرّات. ففي الأولى جعل فتاة القُنَيْطرة كالجرح، ثمّ جعلها في الثانية ثأراً للجرح، ثم انتهى إلى أنها «ضماد جرحٍ». بعدها حذف الفعل الناقص (كنت)، فقال: «نزيفاً صامتاً». ويبدو أنَّ الشَّاعر - هنا - قرّب المعنى الّذي يريدُ إيصالهُ بالحذف، فكان أقرب تأثيراً وأكثر وقعاً على النَّفس. ولو افترضنا وجود ما حُذف فستصبح «كنت نزيفاً صامتاً». وبهذا فإنَّ المعنى لا يأتي بالصورة التي أرادها الشَّاعر، ففتاة القُنَيْطرة ستبقى نزيفاً يحرّك في العربيِّ النخوة في كلّ حين، لأَنها تمثّل ساحةَ العِرض العربيّ المنهوك.

ومن صور الحذف -أيضاً- حذف فعل الشرط وجوابه. وقد تبدّى ذلك في قول عدوان:

أتظن لو أنا نلقى من يتحرّك

نقبل هذا الذّل؟

أكنّا نتردى لو أن الألم أقل؟

ولو أن الوقت حوالينا

لم يتمدد مثل الظّل؟

لو أنَّ ......[1]

(١) المصدر نفسه، م٢، ديوان «أمي تطارد قاتلها»: ١٠٣.

لعل الشَّاعر - هنا - فقد الأمل في عودة الأمَّة إلى ماضيها، فأخذ في أسلوب الشرط مستخدماً (لو) التي تفيد امتناعاً لامتناع، فليس من صادق يتحرك بالأمَّة نحو العلياء ويخلص أبناءها من ضيق الحياة. ويظهر الحذف في قولهِ (لو أنّ......)، فقد ذكر الأداة، و«أنّ» المصدرية التي كررها في السطور السَّابقة، ولكنه لم يكمل فعل الشرط وجوابه، ومما دفعه إلى ذلك هي أزمة الثقة التي تعيشها الأمَّة، فأبناؤها متراخون في حقها، فكلٌّ منهم يبحث عن مستقبلٍ خاصٍ به، وكأن شيئاً لا يعنيه.

ويفاجئ الشَّاعر متلقِّيه كثيراً بحذف العطف وما يتعلق بالجمل من جار ومجرور. ومن ذلك في قصيدة «.. وكيف يعشق القتيل» حيث يقول:

يمتلئ الشارع بالأعداء والرماة

يمتلئ الشارع بالمطاردين والجناة

يمتلئ الشارع.. إلاَّ بالحياة

يمتلئ الشارع إلاَّ بي[1]

يبدو أن أعداء الأمَّة يعملون ضدّها بوساطة متآمرين من أبنائها، فيغنون تواجد الأعداء بتواجدهم. ولذلك فقد كثرت صورهم، ومناطق وجودهم حتى أصبح من العسير تحديدهم، ولذلك لجأ الشَّاعر إلى الحذف في قوله (يمتلئ

(١) المصدر نفسه، «للخوف كل زمان»: ٧٥.

الشارع.. إلاَّ بالحياة)، لأنّ الحياة - وحدها - هي المفقودة، ويعني بالحياة - هنا - تحرر الأوطان، وخلاصها من المستبدين، ولذا يجد نفسه وحيداً بينهم..

ج-الالتفات:

يرى ابن المعتز أَنَّ الالتفات هو «انصراف المتكلّم عن المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك»[1] «والكلام إذا نُقِلَ من أسلوبٍ إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع، وإيقاظاً للإصغاء إليهِ من إجرائهِ على أسلوبٍ واحد»[2] وقد بانت هذهِ الظاهرة بصورةٍ جليّة في شعر عدوان منذ البدايات الشِّعريَّة الأُولى حتى آخر الأعمال الشِّعريَّة، ولذلك ستهتم الدِّراسة بإبراز هذهِ الظاهرة من خلال الرجوع من الغائب إلى المخاطب أو المتكلم، ومن المخاطب إلى المتكلم أو الغائب، ومن المتكلم إلى الغائب أو المخاطب.

وسنقف عند النَّمط الأوَّل، حيث يقول عدوان:

مَنْ كان يخفي كلّ هذا الموت عن عيني

يدفعني إلى التنقيب في الأنقاضِ

يغريني بقيمة هذه الأعراضِ

---

(١) البديع، تح. محمد عبد المنعم خفاجي،ط١، دار الجيل، بيروت لبنان، ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م: ١٥٢.

(٢) الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عُمر، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل. ج١ ط١، تح. عبد الرزاق عبد المهدي، دار إحياء التراث العربي، ومؤسسة التاريخ العربي، بيروت - لبنان، ١٤١٧هـ - ١٩٩٧م: ٥٦.

قيمة أننّا ننجو بأيامٍ مهلهلة

نشيل حمولة كسرت ظهور الناس

ثم يَبين الأعداء[1]

يتحدث الشّاعر - هنا - عن بيروت التي تعرضّت للاحتلال، فيوجه حديثه إلى ضميرٍ غائبٍ، لأنّه لا يدري من أخفى عليه هذا الموت الذي لحق بها، ممّا دفعه - أيضاً - إلى التنقيب في الأنقاض عن القتلى الذين ماتوا قهراً تحت قصف الطائرات المعادية، ثمّ يلتفت ليتكلم بالضمير (نحن)، ليظهر قهراً ثانياً وقع على الغيورين من أبناء الأمّة، ويتمثل هذا بمساندة أهل الشهداء،ليحملوا بذلك حملاً كان شهداء مدينة بيروت يتعهدونه.

ويلتفت الشّاعر في قصيدة «الزّحام» من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب. حيث يقول:

وُلدتُ ذات مرّة

ولم أكن أُحبّ أن أعود

لكنهم داروا عليّ

أخرجوني من جدار الخاصره

وعندما فاجأني الضوء، بكيت

عذبتني الذّاكره[2]

---

(١) ممدوح عدوان، ديوان: «أبداً إلى المنافي»: ٩١.

(٢) ممدوح عدوان، الأعمال الشّعريّة الكاملة، ديوان: «تلويحة الأيدي المتعبة»: ٨١.

يستهل الشَّاعر قصيدته بضمير المتكلم (تُ) ثم الضمير (أنا) في السَّطر الثَّاني، لكنّه لم يسترسل بهذا الضمير كثيراً، بل التفت إلى الضمير الغائب (هم). ليعكس لحظةً تمثلت بولادته مرة أخرى للحياة، فبعد أن عايش همومها وقهرها لم يحب العودة إليها، ولكن الأعداء ألزموه بالمجيء ثانية، وذلك بوساطة القوة، لأنهم يرون فيه ضحيةً جديدةً في هذه المجتمعات المقهورة.

وسنقف عند نموذج يمثل التفاتاً من ضمير المتكلم إلى ضمير المخاطب. وذلك في قول عدوان:

ولأنَّ الجسد يرفرف منتشياً من ذكراك،

نظفت القلب

وأخليتُ بأعماقي الأفلاك،

أفرغتُ الروح وعطلّتُ حواسي،

ليليق القلب بسكناك،

أنا صرتُ النّاي، لأنّي ضقتُ بذكراك،

فتعال أعزفني

وانفخ روحك،

كي تسكبَ فيَّ أريج حنانك[1].

(١) ديوان: «طيران نحو الجنون»: ١٩.

يُعِدُّ الشَّاعر نفسهُ لمشهدٍ صوفيٍّ، فكثَّف من استخدام ضمير المتكلّم (تُ)، ليظهر استعداداً نفسيّاً ينطلق من القلب إلى الرُّوح والحواس، ليصبح جسداً مستقبلاً للمعاني النّبيلة، لأَنَّ وساوس النَّفس لا تنسجمُ مع الحبِّ الإلهي،فلا بدَّ من إخلائها.. بعدها يلتفتُ الشَّاعر إلى المخاطب (الذات الإلهية) ليطلب روحاً مقدّسةً يزكو بها، وتكون طهرهُ ونجاتهُ. وهناك فجوةٌ ظاهرةٌ بين تفريغ الشَّاعر لجسدهِ من الأوهام، واستقبال الرّوح الإلهية، ليؤكد بهذا الالتفات عظم هذهِ الروح، وحاجة النَّفس إليها وتمنّي الصالحين لحلولها في أجسادهم وأرواحهم. وقد لجأ عدوان إلى هذا لأنّه ما عاد يتحمّل ما يجري في وطنهِ، فلا بدَّ من روحٍ صافيةٍ تواكبهُ في مراحل حياتهِ. ولعلهُ بذلك يحقق شيئاً من الصلاح في المجتمعات المنهوكة. وما ينشد إليه عدوان ينشده كلُّ الخيرين في الأوطان المسلوبة.

د- التَّحوّل الأسلوبيّ.

برزتْ تحولات أسلوبيّة في شعر عدوان، وأخذتْ تتماشى مع تطوّره الشِّعريّ. وقد شاع منها: التَّحوّل من الإنشاء إلى الخبر، ومن الخبر إلى الإنشاء. والتحول من شعر التفعيلة إلى الشِّعر العمودي أو إلى اللهجة الدارجة. وقد ساهمتْ هذهِ الأنماط في بناء النُّصوص، وزيادة شعريتها. ومن صور التَّحوّل من الإنشاء إلى الخبر قول عدوان:

مَنْ أحرق السُّفُنْ

قبلَ مجيء طارق؟

وقبل أنْ تجيئنا البنادقْ

مَنْ أوصل النَّار إلى المُدن؟

الملايين كانتْ لديها الأماني

رقَصَتْ ذاتَ يومٍ بغير همومْ

بكتْ اليومَ إذْ فاجأتها الجريمه[١].

يفتتح الشَّاعر المقطوعة السَّابقة بالسؤال عمّن أحرق السّفن قبل مجيء طارق، ليأخذ بذلك تناصّاً تاريخيّاً منحرفاً عن دلالتِهِ الأصلية. حيث إنَّ طارق بن زياد هو الذي أحرق السّفن عند فتحهُ الأندلس، فكيف للسفن أنْ تُحرق من قبل غيرهِ؟ ولكنّهُ أراد أن يعبر عن مشهد يمثل الخيانة الَّتي تعيشها الأوطان؛ فقد تأخر بسببهم النَّصر والاستقلال. ويتساءل –ثانيةً– عن الذي أوصل النار (القهر) إلى مدن الوطن، وبعد هذا كلّهِ يترك الشَّاعر أسلوب الإنشاء – الّذي جاء بوساطة الاستفهام – إلى أسلوب الخبر ليصور لهفةَ الشعوب لتحقيق النَّصر، فبعد الرّقص وتهيؤ النَّفس لاستقبال بصيصِ الأمل تفاجأت الأمَّة بالهزيمة ...

ومن أمثلة التَّحوّل الأُسلوبيّ من الخبر إلى الإنشاء قوله:

ذات يوم.. أيقظتنا قدماك

عندما سرتَ إلى المربط وحدَك

وسرجت المهر.. واجتزت الدِّيار

---

(١) المصدر نفسه، م١، ديوان: «أقبل الزمن المستحيل»: ٥٤.

وتساءلنا: لماذا هامَ؟

هل أضناهُ شوقٌ لحبيبٍ؟

أَم تراه.. هربا؟[١]

يمضي الشَّاعر في تقديم الصور الَّتي تعكس حالة الأمَّة وقت الهزيمة وبعده، وحالةَ أبنائها في مواجهةِ هذه الأخطار. فهاهو المقاتل العربيّ يسري إلى مربط مهره ليخلّص بلادهُ من قيد الأسر ... ثمّ يتحوّل الشَّاعر من الأسلوب الخبريّ إلى الأُسلوب الإنشائي، حيث يبدأ بالتساؤل مظهراً أحاديث أبناء الأمَّة.. فهل هام على وجههِ؟ أم أضناه شوق حبيبٍ؟ أم هرب؟ ويولّد هذا التَّحوّل في نفس المتلقّي حبّاً في معرفة السبيل الّذي قصدهُ هذا المقاتل، ليعود الشَّاعر من جديد إلى الأسلوب الخبريّ ليكشف بهِ مصيراً واجههُ المقاتل العربيّ:

فخرجنا

وإذا مهرك يدنو تعباً

خالي السّرج، على السّرج دماء

ثمّ أحنى رأسهُ صمتاً،

وبيتي انتحبا[٢]

---

(١) المصدر نفسهُ، ديوان: «الظِّل الأخضر»: ٣٥.

(٢) المصدر نفسهُ: ٣٦.

وليست هذهِ الصورة إلاّ علامة عزٍّ وفداء، ينسجُها ليقف المتلقِّي عندها متأمِّلاً. ويستمر الشَّاعر في التَّحوّل ليعود إلى ما بدأ به من استفهام. يظهر خلالهُ التزاماً بمبادىء المقاتل العربيّ، فينسج من جديد سؤالاً يعلن خلالهُ تقديم روحهُ في سبيل الوطن:

أترى تسمع لو أطلقتُ في اللّيل نداء(١)

وبهذا فإنَّ هذا النَّص الشِّعريّ اتكأ على التَّحوّل الأسلوبيّ في توصيل المعاني، فمن الإنشاء إلى الخبر، ثم إلى الإنشاء من جديد، ليظهر نصّاً شعريّاً تعلوه غمامةٌ تحتاج من المتلقِّي شيئاً من إعمال الفكر.

ويهدف التَّحوّل الأُسلوبيّ إلى إحداث تأثيرٍ فنيٍّ، كأن ينتقل الشَّاعر من اللُّغة الشِّعريَّة إلى اللّهجة الدارجة كما كان يفعل ت.س. إليوت(٢). «ويتعلق هذا الانتقال ببنية العمل على نحو عام»(٣). وقد تمثل هذا في شعر عدوان:

لماذا لم تجيبني.. وقد ناديتُ أجيالاً ولم أفهم

فنحن، الجيل، كورس مأتم مبهم

ونحن نعيش أمواتاً

---

(١) المصدر نفسهُ: ٣٦.

(٢) ديفيد ديتشيس، مناهج النقد الأدبي، تر. محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧: ٣٦١

(٣) أحمد محمد ويس، الانزياح بين النّظريات الأسلوبيَّة والنقد العربي القديم: ١١٠.

ونرقص في أسىً من نشوة الموت

«نسوان بِكْيِتْ خجل»

«تاهتْ عن دروبا»

«وشباب مثل النّحل»

«ع الجيش مسحويا»[(١)].

لقد أدرك الشَّاعر صمتَ المرأة العربيّة الباكية منذ بداية القصيدة حيث قهر العدو وجورهِ وتوصّل إلى أنَّ الأجيال العربيّة تناستْ دورها، وأخذتْ تهتم بما لا يفيد (كورس مأتم مبهم) (ونحن نعيش أمواتاً)، ثم جاء في سطور شعر التفعيلية بالرقص الذي يعبر عن نشوة الموت؛ ممّا استدعى في هذا الموقف من الشَّاعر غناءً يفصل فيهِ حالة الأمَّة ممثلة بنسائها وشبابها.

ويظهر أنَّ هذا الرقص وهذا الغناء لم يعبرا عن نفسٍ فرحةٍ بقدر ما يعكسان واقعاً مُؤلماً وكأنّي بالشَّاعر يخز المتلقّي بإبرتهِ شيئاً فشيئاً حتى تبلغ الإبرة العظم.

وقد انتقل الشَّاعر في بعض الأحيان من النَّمط الّذي نسير عليهِ إلى نمطٍ شعريٍّ آخر، مع المحافظة على اللُّغة الشِّعريَّة نفسها الَّتي يلتزم بها محدثاً بذلك انزياحاً تركيبيّاً. فقد انتقل – فجأةً – من شعر التفعيلة إلى الشِّعر العموديّ. ويكاد يكون مثل هذا الانزياح محدوداً في دواوين الشَّاعر. وسيعرضُ الباحث

(١) ممدوح عدوان، الأعمال الشِّعريَّة الكاملة، م١، ديوان: «الظّل الأخضر»: ٤٥-٤٤ .

لنموذجين وقعا في قصيدةٍ معنونةٍ بـ «قصيدةٌ ينقصها شهيد». وبثَّ عدوان من خلالها ما تواجههُ العاصمة بيروت من قهرٍ وأسرٍ على أيدي الأعداء الّذين سلبوها حريتها، وعملوا على إذابة شخصيتها، حيث يقول:

تنخُّ وأنت ترفعها.. ولا تُهزَمْ

وتقلّب الطّرف الكسير

بهذهِ الدُّنيا الوسيعة:

أين تمضي؟

لم تَعدْ تعلم

هل تفهم الأمواج والسّفنُ	**أنّ الذي نسعى لهُ وطنُ**
وطنٌ صريحٌ كالرغيف لنا	**لن ننثني مهما غلا الثّمنُ**
وطن الغراس ونحن نُنبتها	**نعطي دماً إنْ ضنّتْ المزنُ**
ما زلت ألتمس الشّهيد لهُ	**فألمُّ ما جادت بهِ الفتنُ**
أبغي دماً يزكو ويسكرني	**لكن هنا يُستنبتُ العفنُ**
أنا عابدُ الوطن العليّ وفي	**صلواته يتسلَّلُ الوثنُ**
هل ضاقتْ الدُّنيا على حلمي؟	**أم ضاق بي؟ أم جُفّف الزمنُ[1]**

يطلب الشّاعر في مقطوعةِ شعر التفعيلة النّصرة لبيروت، وذلك خلال تقديمهِ النّصائح للمجاهد: بأنَّ يطلب العون من الصّادقين، ولا يتردد ساعة في

(١) ممدوح عدوان، ديوان «أبداً إلى المنافي»: ٨٦ / ٨٧.

الدّفاع عنها، لأنّه لا مأوى غيرها تستريح بِهِ النَّفس. ثمّ يلتفت إلى نمط شعريٍّ آخر (الشِّعر العمودي)، يركز من خلالهِ على الوطن المنسي في ضمائر بعض أبنائه، ويبرهن عن توحّدٍ جمعهُ بِهِ. فالتحرير هدفٌ ينشدهُ المخلصون، لأنّهم نبتُ هذهِ الأرض، والماء الذي يسقيها. ولا يرى الشّاعر شيئاً يوصلهُ إلى نشوةِ السكر سوى الدّم المقدم من أجل تحرير بيروت. ويقف مستنكراً لما يحدث، متعجباً من تأخر النَّصر..

ولم يكن هذا الانزياح التَّركيبيّ الممثل بالتحوُّل الأسلوبي ممتداً حتّى نهاية القصيدة. بل اكتفى الشّاعر بهذهِ الأبيات السبعة، ثمّ عاد إلى نمطهِ الشِّعري المعهود، وبعد استمرارٍ لم يطلْ عاد إلى عمود الشِّعر العربي – مرَّة أخرى –، حيث يقول:

أودِّع الأسرى الّذين تحملوا نحو المنافي

حيث أسواق النخاسة في بيوت الأهلِ

أبقى واقفاً مثل المدينة

كي نغنّي للوداع،

ونسمع الصدى المكبوت

يا راحلين عن الحمى هذا النَّوى فضّاح

لا تحملوا معكم إلى منفاكم، المفتاح

إنَّ الّذي تبغونهُ قد ظلَّ في الشياح

والعنـــق تخـــرج مـــن هنـــا لتقابـــــــل الـــسّفّاحْ

* * *

يـــا راحلـــين مـــع الـــدُّجى قلبـــي لكـــم مـــصباحْ

إنَّ الغريـــــب المبتـــــلى صفـــــصافةُ نـــــوّاحْ

هـــل لي عـــزاء بعـــدكم في أدمـــــع التّمـــساحْ

الأهـــل كـــانوا حولنـــا ســـكرى وكنـــت الـــرّاحْ

إنّي أراهـــم مـــن دمـــي قـــد عبّـــأوا الأقـــداحْ[1]

إنَّ هاتين المقطوعتين حققتا انزياحاً بخروجهما المفاجيء عن شعر التفعيلة. ويرى الباحث أنَّ درجة الانزياح في المقطوعة والأولى من الشِّعر العمودي كانت أشدّ وقعاً على المتلقِّي من المقطوعة الثانية من الشِّعر العمودي؛ وذلك لتقدمها، وتعوّد المتلقِّي على رتابة شعر التفعيلة. ولا يريدُ الشَّاعر للأعداء في بيروت والأرض العربيّة إلاّ أن ترهقهم ذلّةٌ، ويصيبهم عذاب أليمٌ على أيدي المخلصين من أبناء الأمَّة، ثم عاد إلى شعر التفعيلة.

(١) المصدر نفسه: ٩١-٩٣.

الفصل الثاني

(التَّوازي والتَّكرار)

- توطئة.
- التَّوازي الصَّوتيّ.
- التَّوازي الصَّرفيّ.
- التَّوازي النَّحويّ.
- التَّوازي والقافية .

توطئة:

يُعدُّ مصطلح التَّوازي من المصطلحات النّقديّة الَّتي لاقت استحساناً من قبل النقَّاد في العصر الحديث. وقد كان للنقَّاد العرب القدماء دورٌ في دراسة ما يماثل هذا المصطلح تحت مسميات متعددة مثل: التَّرصيع، والتّصريع، والتَّطريز، والتشطير، وتشابه الأطراف، ورد العجز على الصَّدر، والعكس والتبديل، والتجزئة، والمقابلة، والطباق، والمناسبة، والمماثلة، والتوشيح، والموازنة، والمؤاخاة، والتلاؤم، والاشتقاق[١].

أمَّا من حيث المعنى المعجمي فقد جاء في لسان العرب أنَّ الموازاة هي المقابلة والمواجهة قال: «الأصل فيه الهمزة»، يقال: «آزيته إذا حاذيته»[٢].

وقد أخذ الغربيون دراسة هذا المصطلح لتحديد الإطار العام له، فظهرت جهود ياكبسون الَّذي جعل التَّوازي في أربعة مستويات، أولها: مستوى تنظيم وترتيب البنى التَّركيبيَّة. وثانيها: مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النَّحويّة. أمَّا ثالثها فهو مستوى تنظيم وترتيب الترادفات المعجميَّة وتطابقات المعجم التامة. وجعل رابع هذه المستويات مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات والهياكل التطريزيَّة.ويرى في هذا النَّسق أنه يكسب الأبيات المترابطة

---

(١) انظر موسى ربابعه،ظاهرة التَّوازي في قصيدة الخنساء، مجلة دراسات،م٢،ع٥،الجامعة الأردنيَّة/ ١٩٩٥: ٢٠٣

(٢) ابن منظور، لسان العرب، م٣، مادة «وزي»: ٩٢٢

بواسطة التَّوازي انسجاماً وتنوعاً في الوقت نفسه[١]. وقد أورد رأياً لـ (جيرار مانلي هوبكنس ١٨٤٤-١٨٨٩) يقول فيه: «إنَّ الجانب الزخرفي في الشعر، بل وقد لا نخطئ حين نقول بأنَّ كل زخرف يتلخص في مبدأ التَّوازي. إنَّ بنية الشعر هي بنية التَّوازي المستمر، الَّذي يمتدّ ممَّا يسمى التَّوازي التّقني للشِّعر العبري. والترنيمات التجاذبيَّة للموسيقى المقدسة إلى الشعر اليوناني والإيطالي والإنجليزي»[٢]. وتقرُّ دراســـة التَّوازي في شعر يوسف الصائغ بما جاء به ياكبسون من وجوه عدة للتوازي. ولكنَّها ترى أنَّ ياكبسون قد أغفل الوزن الشعري الَّذي يتماشى مباشرة مع مبدأ التَّوازي، وكذلك القوافي الَّتي تؤدي دوراً مهماً في تشكيل الإيقاع[٣].

ولا يستطيع أحدٌ أن يجعل التَّوازي خاصاً بالشعر، لأنَّ ثمة أنماطاً من النثر الأدبيّ تتشكل وفق المبدأ المنسجم للتَّوازي، ولكن هناك فارقاً تُراتيباً بين توازٍ في الشعر وآخر في النثر. حيث إنَّ الوزن هو الَّذي يفرض بنية التَّوازي في الشعر، بينما يظهر في النثر أن الوحدات الدَّلاليَّة ذات الطاقة المختلفة هي الَّتي تنظم بالأساس البنيات المتوازية[٤].

---

(١) ينظر رومان ياكبسون، قضايا الشِّعريَّة: ١٠٦

(٢) المرجع نفسه: ١٠٥-١٠٦

(٣) انظر سامح رواشدة، التوزاي في شعر يوسف الصايغ وأثره في الإيقاع والدلالة، أبحاث اليرموك، م١٦،ع٨، ١٩٩٨: ١٠.

(٤) انظر رومان ياكبسون، قضايا الشِّعريَّة: ١٠٨.

ويرتبط التَّوازي الشعريّ بالتحليل اللّساني ارتباطاً وثيقاً، حيث إنَّ التحليل اللساني الصارم يسهل إدراك مختلف تجليات التَّوازي الشعري. بينما يقوم التَّوازي الشعري بتعيين ماهيَّة المقولات النَّحويّة، ومكونات البنيات التَّركيبية الَّتي يمكن إدراكها بوصفها تماثلات في نظر جماعة لغويَّة معينة بحيث تصبح بهذا وحدات متوازنة[١].

ويمتلك التَّوازي إمكانات تعبيريَّة كما هي الأساليب الأخرى. ومن هنا فإنَّ باستطاعته إغناء المعنى، ورفعه إلى مرتبة الأصالة؛ وذلك إذا استطاع الشَّاعر أن يسيطر عليه بصورة كاملة، ويستخدمه في موضعه. ولعلَّ المقصود من هذا الاستخدام هو ارتباط التَّكرار ارتباطاً وثيقاً بالمعنى العام، وإلاَّ تحوَّل إلى لفظة مبتذلة، لا تؤدي أيّ دور داخل النَّص. وستساعد عوامل أخرى داخل النَّص على الجنوح والاتجاه نحو السقوط والرداءة[٢].

ويقصد بالتَّوازي الصَّوتيّ أثر الصّوت في تشكيل النُّصوص الشِّعريَّة من خلال المخارج والصفات والتَّكرار في القصيدة أو المقطوعة، وعلاقة ذلك بالمعنى. فيما يركِّز التَّوازي الصَّرفيّ على اشتقاقات اللفظة، أو تكرار صيغة بعينها داخل النَّص الشعريّ، ويظهر التَّوازي النَّحويّ دور التَّركيب وتكراره

---

(١) انظر المرجع نفسه: ١٠٩

(٢) انظر نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط١٧، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان: ١٩٨٣: ٢٦٣/ ٢٦٤.

وانسجامه مع المعنى وللقافية أهمية في التشكيل العام للإيقاع، وذلك للدّور المهم الذي تؤديه، ولأنَّ الوزن الشعري يتماشى مباشرةً مع مبدأ التَّوازي[1].

ويبدو أنَّ التَّوازي قد ظهر بصوره السَّابقة في شعر ممدوح عدوان منذ البدايات، لكنَّه أخذ في التطوّر حتى كوَّن تشكيلاً واضح المعالم في ديوان «تلويحة الأيدي المتعبة» وفي جزأين منفصلين منه خاصةً،هما: «اسكتشات عربيَّة» و«الصّراخ في الحلبة الفارغة». ثم حقق الشَّاعر نمواً وتطوراً خلال ديوان «والليل الذي يسكنني»، حيث اشتمل على أكثر صور التَّوازي، منها التَّوازي الصَّرفيّ على مستوى قصيدةٍ كاملةٍ. ولعلَّ المحطة الأخيرة التي أظهر الشَّاعر فيها طاقة إبداعيّة في التَّوازي تمثّلت في ديوان «طيران نحو الجنون»، حيث برز الانسجام بين صور التَّوازي مع المعنى - استغاثة الشَّاعر من أجل النهوض بالأمَّة - ممّا أكمل تشكيلاً إيقاعيَّاً لدى عدوان يُعرفُ بهِ.

وسيقوم الباحث بدراسة هذه الظَّاهرة من خلال شعر عدوان، كما هو في الفصل السّابق، وذلك من خلال التَّوازي الصَّوتيّ، والتَّوازي الصَّرفيّ، والتَّوازي النَّحويّ، ودور القافية في تحقيق إيقاع النَّص.

التَّوازي الصَّوتيّ:

لقد أهتم نقّاد العربيّة القدماء بالصوت ودوره في تحقيق الايقاع الموسيقي، فقد عرضوا لسينيّة البحتري، ولبعض الأبيات من قصائد لأبي تمّام والمتنبي. كما

---

(١) ينظر سامح الرواشدة، التَّوازي في شعر يوسف الصائغ: ١٠.

عني الشعراء بهذهِ الظّاهرة ، فزادت شعرية بعض النُّصوص عند من ربـط هـذا الصوت بالمعنى، وأدت إلى سقوط بعض النُّصوص الشِّعريَّة، وتشريعها لمن أراد النقد لذاتهِ؛ وذلك بتحميلها النّص عبئاً إضافياً جعل من المستحيل أن يتّسق هذا الصوت مع العناصر الأخرى المكوِّنة للعمل الأدبي، ونخصّ منها الدلالـة الَّتـي جاء النَّص من أجلها.

وثمّة تنبيه ينوّه بهِ كثير من النّقاد حـول الانـسياق وراء المحـاولات الـساعية للربط الدّائم والحكيم بين ضرورات الدلالة نحو النَّص والتَّكرارات الـصوتيّة، وقد يستعصي هذا الربط على المتلقي، وذلك لأنّ البعد الايقاعي في الشعر عنصرٌ أساسيٌّ، يُزيح نسبة النثرية عن النُّـصوص الـشِّعريَّة[1]. ويـرى بعـض النقـاد أنّ الصوت يحظى بالأسبقية على الدلالة[2].

ومنذ البدايات الأُولى لعدوان وهو يطالعنا بالتَّوازي الصَّوتيّ، ولكـنّ درجـة الحدّة فيه خضعتْ لأمور عدّة منها: الموضوعات المعالجة، وزمـن كتابـة الـشعر، حيث تواكبتْ بعض الأشعار مع أحداثٍ جسامٍ أصـابتْ الأمَّـة، فـيما ارتبطـتْ الأخرى باكتمال التَّجربة الشِّعريَّة لدى عدوان، وقد شهد هذا الـنّمط تطـوّراً في تناولهِ بَدْءاً من الدواوين الأولى، وقوفاً عنـد ديـوان «واللّيـل الّـذي يـسكنني»، وختاماً بالدّواوين الأخيرة، ومنها: «أبداً إلى المنافي» و«للريح ذاكرة ولي».

(١) ينظر المرجع نفسه: ١٢.

(٢) ينظر قضايا الشَّعريَّة: ١٠٨.

ومن أمثلة ذلك في شعره:

تتخبط ريحٌ على الباب ... تقلقنا

تتسرّب ريحٌ من الباب

نفتحهُ علّنا نستريح

ونهدِّم حيطاننا

كاشفين عن الستر

ينتفضُ الفقرُ من غفوة ويصيح

نتعرّى لنسبح في بؤسنا

فتغور المياه

ويبقى من النّهر هذا الضّريح(١)

تبرز المقطوعة السَّابقة تكرار بعض الحروف دون غيرها في النَّص، لتأخذ دوراً مهمّاً في خدمة الموسيقا الكاملة، فحرف التّاء يأخذ حيّزاً كبيراً في النَّص، وهو حرف أسناني لثوي من حيث المخرج، شديد مهموس مرقق من حيث الصفات(٢). وكان النَّصيب الأكبر في هذا التَّكرار لـ (تاء المضارعة والتاء

(١) ممدوح عدوان، ديوان «للريح ذاكرة ولي»، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٧: ٦٣ / ٦٤.

(٢) ينظر تامر سلوم، الانزياح الصَّوتيّ الشعري، مجلّة آفاق الثقافة والتراث، ع١٣، ١٤١٧ - ١٩٩٦: ٣٧.

الزائدة). أما ورودها أصلية في الكلمة، فلم يرد إلاّ في كلمتين «نفتحه، السّتر» وقد كثّف حرف (التاء) في الأبيات الأربعة الأولى، حيث ورد سبع مرات من أصل اثنتى عشرة مرّة في المقطوعة كلِّها. وزاد كميّة هذا التكثيف بإيراد حرفين يلتقيان والتاء في المخرج وفي بعض الصفات، وهما (الطاء والنّاء). ويُعدّان مساعدين للإيقاع الخارج عن التّاء، ممّا يؤدي إلى التركيز على الدلالة بصورةٍ كبيرةٍ. ويتسق هذا التكثيف لحرف الباء مع الاضطراب والحيرة اللّتين تدوران في المقطوعة. حيث يودُّ الشّاعر أن يكشف ما عنده، وعند الذين يشاركونه في فكرتِهِ من أبناء الأمَّة ليستريح، ذلك لأنّه لا طائل من الحديث في هذا الحرمان، فكلّما استعان بشيء لاصلاح الزيغ الّذي يرافقنا في دربنا انسحب المعين، وبقي في الساحة وحده.

وثمّة حروف أخرى كان لها دورٌ في الايقاع أبيّنها في التصنيف التّالي:

- الرّاء: ١١ مرة.
- النون: ١٠ مرات.
- الياء: ١٠ مرات.
- الباء: ٩ مرات.
- الفاء: ٧ مرات.
- الحاء: ٦ مرات.

ومن ينظر في هذهِ المقطوعة المكوّنة من تسعة سطور يجدها تقتصر على بعض الحروف،ومن الأمثلة على ذلك أيضاً قولهُ:

يراقبنا من وراء الجريدة

لا يقرأ الخبر المتوهّج فيها

وتلك علامه

يمدّ إلى حلقة الأصدقاء، بلا حرج، أذنيه

يقنع إيضاته بالصرامة

نحاذر في البدء

ثم نغافله

لنعيش ونهمله

نتحدّث عن قهرنا

نشرب الخمر

نضحك إذ نتبادل بعض النكات البذيئة

أو نتنافس، كي نستر الخوف.

أي من الأصدقاء يفوق الجميع وسامة[1]

ممّا لا شكَّ فيه أنّ لحرف النُّون في المقطوعة السَّابقة وقعاً موسيقياً واضحاً على الإيقاع العام للمقطوعة، فحرف النون حرف لثوي في مخرجه، أنفي في صفاته[2]. ويظهر ورود هذا الحرف في بداية الفعل المضارع الّذي يدل على جمع المتكلّم، (نحاذر، نغافله لنعيش، نهمله، نتحدث، نشرب،نضحك، نتبادل، نتنافس، نستر) والملاحظ لهذه الأفعال يجدها في بداية الأبيات،وفي بعض

(١) ممدوح عدوان، ديوان «والليل الذي يسكنني»: ٤٠-٤١.

(٢) ينظر تامر سلوم، الانزياح الصَّوتيّ الشعري: ٣٧.

الأحيان في بدايتها ووسطها (نضحك إذ نتبادل بعض النكات البذيئة) و(نتنافس كي نستر الخوف) و(لنعيش ونهمله)،ممّا يعكس إيقاعاً مستمرّاً ينتظم مع الدلالة الّتي توضح وقع عيون المستبد الظالم على شعبه. وخوف هذا الشعب منه ومن عيونه المتناثرين في كل مكان.فاختار صوتاً يحقق تكثيفاً كبيراً مع الدلالة لا سيما وأن التّكرار قد بلغ ذروةً في هذهِ المقطوعة حيث بلغ اثنتين وعشرين مرة.

أما النّموذج التّالي فمن قصيدة «قصيدة ينقصها شهيد» حيث يقول عدوان:

كان يعرفني ________________أ أ

وتعرفه حوارينا العتيقة ____________أ أ

حين أبكي فقدهُ ______________أ أ

أبكي بلادي فيه _____________أ أ أ

دمعي كان يملأني على مرأى بلادي ______أ أ أ

كنت محتاجاً إلى عذر لأذرفه __________ب انحل النسق

فلا يكفي اندلاع الموت في الجسد الفلسطيني.- أ أ أ أ

صار عليّ أن أجد الشهيد لأهل قريتنا[1]. ___أ أ أ أ

لا ريب في أنّ تكرار مجموعة من الحروف في المقطوعة السّابقة تكسبها ايقاعاً متجدداً رتيباً على زاوية إيقاعيّة يريدها الشّاعر. فإنَّ «النظام الصّوتيّ للّغة يقسم الأصوات إلى حروف Phonemes بوساطة اعتبار القيم الخلافيّة للوظائف. أي

(١) ديوان «أبداً إلى المنافي»: ٥٩

المعاني الَّتي تعدُّ للأصوات في استعمالها في الألفاظ الَّتي تحقق بها الكلمات، وبوساطة التقسيمات العضويّة والصوتيّة الَّتي تعدّ حقلاً آخر من حقول هذهِ القيم الخلافيّة»[1]. وتتضمن هذه المقطوعة تباعداً واضحاً بين نسب تكرار الحروف، ويتّضح ذلك من خلال الإحصاء التَّالي:

الياء: ١٣.   العين: ٧.

الكاف: ٦.   الفاء: ٤.

ويبدو نسق الياء في المقطوعة السابقة واضحاً، فقد استُمر في تكرارهِ حتى السطر السادس لينحل، ثم يعود من جديد بصورةٍ أكثر تكراراً بالنسبة للسطور السابقة ويظهر التناسق بينه والمعنى حيث إنَّ الشَّاعر يستغرق وقتاً، وهو يبحث عن شهيد بين أبناء الأمَّة الّذين يتجهون إلى خصوصياتهم الّتي لا تنفع سواهم، وتركوا حقّ العقيدة والتراب عليهم، فيُشكِّل بذلك حرف اللّين (الياء) وقعاً موسيقيّاً متناسقاً.

التَّوازي الصَّرفيّ.

يعدّ رومان ياكبسون «مستوى تنظيم وترتيب التّرادفات المعجميّة وتطابقات المعجم التّامة»[2] من أفضل ركائز التَّوازي الصَّرفيّ. وبذلك يستطيع المتلقي

---

(١) الانزياح الصَّوتيّ الشعري: ٣٨

(٢) قضايا الشِّعريَّة: ١٠٦

دراسة التّشابه في البناء الصّرفيّ للكلمات، وجدوى ساهمتها في تكوين أنساق التّوازي المختلفة[1]. وقد ظهر هذا النّمط من التّوازي في شعر عدوان منذ النشأة الأُولى للشاعر، فحافظ على وجودهِ مع شيءٍ من التّطور في الدواوين الأخيرة. وسنعرض لتكرار بعض الصيغ الصّرفيّة مثل: اسم الفاعل، واسم المفعول، والجموع، وأسماء وأفعال على وزن واحد.

وسنقف عند قصيدةٍ تتضمّن صيغتي اسم الفاعل واسم المفعول، يقول فيها عدوان:

الفعل «سأل»

السّائل فاعل

المسؤول هو المفعول القاتل

فرز اللهُ الخلق

وعيّن فيهم مسؤولاً

ليواجه أسئلة السّائل

أوصى اللهُ المسؤول:

وأَما السّائل لا تنهرْ

---

(١) ينظر فاضل تامر، مدارات نقديّة في إشكاليّة النَّقد والحداثة والإبداع، ط١، دار الشؤون الثقافيَّة، بغداد – العراق، ١٩٨٧: ٢٤٢.

فأصرّ السّائل أَنّ يسأل

لكنّ المسؤول تذمّر

فسؤال السّائل لا يحمل

نُهر السّائل،

والمسؤول تنصّل

المسؤول يباغت سائله: لا تسأل

ويقاضيهِ: لماذا تسأل؟

يُتهم السّائل: مَنْ حرّضك على أن تسأل؟

يضحى السّائل مسؤولاً

والمسؤول هو السّائل

تتلوى اللّغة المطواعة

حتّى تنضح حكماً أجمل

ويسأل السّائل

فالماء السائل

والزّيت هو السّائل

والبول هو السّائل

السائل شيء غير الإنسان

والأسئلة الصعبة لا يسألها إنسان عاقل

الإنسان السّائل وضع مائل

والله العادل

سيعدل هذا الوضع المائل

ولكي لا يختلط الأمر بفيض دم سائل

السائل يقبل

فالصَّمتُ عند المسألةِ

هو الحل الأمثل[1]

تنوّع التَّوازي الصَّرفيّ في مجيئهِ، فمنه ما غطّى قصيدةً كاملةً، ومنه ما اشتمل على مقطوعة واحدة فقط من القصيدة دون غيرها. وقد اقتصر قسمٌ على سطور محددةٍ من المقطوعة، فيما جاء بعضه مورداً لألفاظ متشابهة من حيث الميزان الصَّرفيّ. والمثال السابق قصيدة بعنوان «متاهات لغويّة» مثّلت ما جاء من هذا التَّوازي على قصيدة كاملة. فقد شغل الفعل «سأل» فكر الشَّاعر على مدى القصيدة، حيث ورد في أغلب سطورها،وتضمنت بعض الأبيات شكلين من تصريفات الفعل (ليواجه أسئلة السّائل)، (فأصرّ السّائل أن يسأل)، (المسؤول

(١) ديوان «اللّيل الذي يسكنني»: ٣٧ – ٣٨.

هو السائل). وظهر ورود هذا الفعل بأشكال متعددة هي: الفعل الماضي «سأل» لم يتكرر، والفعل المضارع بصورةٍ تكرّر خمس مرات، نصب من خلالها في موقعين «أن يسأل، أن تسأل» وجزم مرة واحدة «لا تسأل «ورفع مرتين» لماذا تسأل «لا يسألها». أمّا الشكل الصَّرفيّ الثالث فقد جاء اسم فاعل «سائل»، وقد تكرّر ثماني عشرة مرّة، جاءت جميعها معرّفة. ورابع هذهِ الأشكال الصرفيّة كان اسم المفعول(مَفْعُول)، وقد ورد ثماني مرّات عرّف في ستٍ منها بـ (أل) التعريف (المسؤول) ونكّر في اثنتين (مسؤولاً). وجاءت بعض الاشتقاقات الصرفيّة الأخرى مثل «سؤال، الأسئلة، مسألة». لكنّها لم تأخذ حيزاً كبيراً بالنسبة للاشتقاقات السَّابقة ولا يلغي هذا وقعها في تشكيل الإيقاع العام للنّص. وتبدو العلاقة بين أبناء الشعب والحاكم المستبد علاقة مودة وحب في ظاهرها، وعلاقة يحكمها حبُّ الذات، والتنكر في باطنها. وقد تناغمت الدلالة مع الايقاع – أيضاً – في المراوحة في استخدام الأشكال الصّرفيّة للفعل سأل، حيث بُدئ بها في بعض الأسطر «السائل فاعل» و«المسؤول هو المفعول القاتل». «السائل شيء غير الإنسان». وجاء بعضها متوسطاً بين كلمات السَّطر «الإنسان السائل وضع مائل». فيما جاء الآخر في نهاية السَّطر «فالصمت عند المسألة». وثمة سطور جاءت اللّفظة (سأل) أو إحدى مشتقاتها في بداية السَّطر ومنتصفهِ وآخره «المسؤول يباغت سائلهُ : لا تسأل». وأخرى بدأت وتوسطت بالاشتقاقات «فسؤال السائل» «فأصرّ السائل أن تسأل» ولعلّ الّذي جعل الشَّاعر أن يشق هذا الطريق من التَّكرار هو الحب في توضيح العلاقة بين الحاكم المستبد وأبناء شعبه:ودفعة هذا –أيضاً– إلى التَّكرار الكبير لاسم الفاعل «السائل»؛ لما في هذا الاشتقاق من تجديد للحدث.

وسأقتطف نموذجاً من مقطوعة ظهر فيها التّكرار بصورة جليّة:

يا حيّ!

أوقف هذا الإيقاع

أوقف نقرات المطر على الأبوابْ

أوقف هزَّ الرّيح لكلّ رتاج

أوقف هذا الغنج بأعطاف الأشجار

أوقف هذا الرقص بألسنة النار

أوقفْ إيقاع الومض بكلّ الأنجم

أوقف رعشات الخوف بعتم الغاب

أوقفْ خفقات الأمواج(١)

إنّ تكرار فعل الأمر «أوقف» على مدار سطور المقطوعة يثير المتلقي«لا سيما وأنَّه بقي في المقطوعة تسعة سطور تتضمن فعل الأمر «أوقف». ولعلّ الذي أكسب هذا النَّص إيقاعاً رتيباً وورود التّكرار في بداية المقطوعة من جهة، واتساقهِ مع الدلالة الّتي يهفو الشَّاعر إليها، حيث إنّه يتضرع إلى الله من أجل خراج هذهِ الأمَّة من ذلّها ونكد حياتها، مماثلاً الصوفيين في عباراتهم وطرائقهم في الاستغاثة. وقد رأت نازك الملائكة ابتكاراً في هذا النّمط الشعري إن حقق اتساقاً مع

(١) عدوان، ديوان «طيران نحو الجنون»: ٦٠.

الدلالة، أمّا إذا خالف ذلك فهو سمة من سمات الشعراء الّذين تضيقُ بهم سبل التعبير، فيلجأون إلى مثل هذا التّكرار[1].

ومن الأمثلة – أيضاً – قولهُ:

الجرحُ في الشوارعِ الخافتةِ الأضواءِ كالنيونْ

الجرحُ في الوداع والتحيّه

الجرحُ يجعل البيوت كالأتونْ

الجرح فوق الصُّور المعلّقهْ[2].

لا شكَّ في أنَّ هذا النّموذج يخرج عن صيغ الأفعال، ويدخل في باب المصادر الَّتي تركز على الحدث دون زمن. ومن هنا جاء التّكرار في بداية الأبيات «الجرح». واتسع حتى نهاية المقطوعة. وقد اكتفى الباحث بالنّموذج السابق منها. ويطمح الشّاعر إلى تنبيه المتلقي إلى مصابه ومصاب الأمّة الذي أخذ يتسع شيئاً فشيئاً. ولعلّ تكرار اللّفظة بهذهِ الصورة تنتظم والدلالة المقصودة انتظاماً موفقاً، حيث إنّ التجديد في معنى السّطر يكسبُ توضيحاً لمعنى السّطر السابق مع تكرارٍ للفظةِ تشكل بُعداً فكرياً لدى الإنسان العربيّ، فيخرج بذلك تكرارٌ رتيب.

وسنقف على نموذج أخير نكشف عن نمطٍ جديدٍ من خلالهِ، حيث يقول الشّاعر عدوان:

---

(١) ينظر قضايا الشعر المعاصر: ٢٦٥.

(٢) ممدوح عدوان، الأعمال الشّعريّة الكاملة، م١، ديوان «تلويحة الأيدي المتعبة»: ١٦١.

كان الإيقاع

هو الخفق الراعش في قلبينا

حين تناغينا

وتناجينا

وتعاشقنا

وتعانقنا

وتراخينا

وتآخينا

فترافقنا[١].

لم يأتِ التّكرار – هنا – كما عهدناهُ: تكرار لفظة بعينها، أو ما يشتق منها من ألفاظ. بل جاءت الألفاظ متشابهة للّفظة الأولى «تناغينا» حيث يسير المعنى بشكل تدريجيٍّ ينسجم مع الإيقاع الداخلي والخارجي للنّص (تناجينا، تعاشقنا، تعانقنا، تراخينا، تآخينا، ترافقنا). فمثلت هذه الأفعال المتعاقبة لحظةً زمنية محددةً جمعت بين حبيبين يرتبطان مع بعضهما برابط مقدَّس، ويشتركان في وجودٍ واحدٍ. ومن هنا «فليس الموسيقى الخارجية هي الّتي تشكّل إيقاع القصيدة، وإنّما يتعاضد الإيقاع الداخلي مع الإيقاع الخارجي ليصبح التأثير أعمق وأشمل

(١) ديوان «لا دروب إلى روما»، ط١، حزيران، مصر، ١٩٩٠: ٤٧.

وأقوى، فالبنى الصرفية لا تظل خالية من مدلولات نفسية وإيقاعية،وإنّما هي متصلة بنفس المبدع ومحركة لنوازع السَّامع ومشاعرهِ»[١]. ولعلّ المتمعّن في الأفعال السَّابقة يجدها سائرةً تُجاه الإيجابيَّة،وذلك خلال انتقالها في المعنى من فعلٍ إلى آخر، فبعد الفراق (تناغينا) وهو كلامٌ غير مفهوم ليصبح (تناجينا) كلاماً مفهوماً، وكذلك في الفعلين (تعاشقنا – تعانقنا) حيث بدأت العلاقة بالعشق، ثمّ تطورت إلى تعانقٍ، بعد ذلك توصلت إلى مرحلةٍ من الرّاحة (تراخينا)؛ لأنَّه يرى فيها أنجزهُ شيئاً عظيماً، ثمّ أكمل مشوارهُ مع الحدث (تآخينا – فترافقنا)، ليصبحا على طريق واحدٍ في الحياة، ولذا فقد كوّن كل فعلين انتقالاً إيجابيّاً بينهما، ثمّ أخذ هذا الانتقال يسير نحو الاجتماع على هدف واحدٍ، ويظهر أنَّ الذي عكس هذهِ الإيجابيّة على مدى النَّص هو الإيقاع المتوافق، حيث لم ينقطع الإيقاع بين الأبيات، بل سار بصورةٍ مواكبةٍ للمعنى.

وسنعرض لنموذج آخر يقول فيهِ عدوان:

فأنا لا زوجة لي

لم أقربْ عمري امرأةً بحلالٍ أو بحرام

لم أُدْعَ إلى السّهرات، ولم أقبلْ دعوه

لكنّي أسمع من قبوي

---

(١) موسى ربابعة، ظاهرة التّوازي في قصيدة الخنساء: ٢٠٣٥.

صخبَ السهرات بكلِّ طوابقكم

أسمع ضحكات النّسوه

ورنين الأقداح، وعربدةَ السّكر،

وهمسات النّشوه[1].

تطالعنا المقطوعة السَّابقة ببعض الجموع: (السهرات، ضحكات، همسات)، وتبدو جميعُها في إطار جمع المؤنث السّالم. ويعبر الشَّاعر - هنا - عن استنكارهِ لوجود طفلٍ أمام بيتهِ، مبيناً أنَّهُ ابن لأحد المستبدين نتج عن سهرةٍ، ولذا فقد تنقّل بين هذهِ الجموع، حيث بدأها بالسهرات الّتي تمثّل التقاء أناسٍ في مكان للتّسامر، ثمّ يتطوّر الحدث إلى ضحكاتٍ صاخبةٍ، ثم إلى همسات، يفضح بها سر سهرات هؤلاء الجمع الهاضم لحقوق النّاس، ولم يقتصر الشَّاعر على هذا الانسجام، بل أظهر إيقاعاً آخر بين اللّفظتين (بحلالٍ أو بحرامٍ) اللّتين تسيران على وزنٍ واحدٍ، حيث ينفي بها الشَّاعر نسبة الطفل الصغير - الذي وجدهُ أمام بيتهِ - لنفسهِ؛ وذلك كي لا يتحمّل شقاء هذهِ التّهمة. أما اللّفظتان (النسوة، والنّشوة) فإنَّ الثانية منهما مرتبطةٌ بالأولى، فالنّشوة تلازم المرأة، ومن هنا فإنَّ الشَّاعر يكشف ما يجري في ختام جلسات هؤلاء من عكوفٍ على الحرام.

---

(١) الأعمال الشِّعريَّة الكاملة، م١، ديوان «تلويحة الأيدي المتعبة»: ١١٠ / ١١١.

وثمّة نموذج آخر سنعرض فيه نمطاً جديداً من الجموع يقتصر على ما جاء على وزن (فعول)، حيث يقول الشَّاعر:

قد يجيء غدٌ نتعوّد فيه على موتنا

مثلما نتعوّد أمواتنا

قد تجفّ الدّموع

وقد يتيبس فينا الفضول

وقد يصبح الموت اسماً لكل الفصول[1].

تحفل هذهِ المقطوعة بجموعٍ ثلاثة انتهتْ بها آخر ثلاثة سطور شعريّة، وهي: (الدموع، الفضول، الفصول)، ويجمعها وزن واحد (-ب-ب٥). وقد جاءت متدرجةً في خدمتها لمعنى النَّص، حيث يتوقع الشَّاعر أن استمراريّة القهر قد تؤدي إلى تعوّد الإنسان عليهِ ليصبح جزءاً من حياتهِ، وذلك فلا يُبدي حزناً على أحد، ثمّ لا يعبأُ بما يحدث في الأمَّة فلا يسأل ولا يكلّف نفسهُ عناء الكفاح، بعدها سيتحوّل كل ما في الأمَّة موتاً، فلا جامع لفصول العام إلاّ الموت، ويعني هذا استسلاماً أبديّاً من قبل الشعوب لظالميها، وانهزاماً متواصلاً للأمة من قبل الأعداء.

وسنقف عند نموذج يمثل إيقاعاً تكوّنهُ الأسماء، حيث يقول الشَّاعر:

(١) المصدر نفسهُ، م٢، ديوان «للخوف كل زمان»: ٥٥

ستخلع حتّى يقولوا: كفى

حين لا تسمع الصَّوت

تخلع كي تُرضي الذّلَّ فيك

فتخلع جلدك

أهلك

حلمك

عظمك

تخلع حتّى مهارتك المنتقاه لهذا الرياء[1].

يكمن الإيقاعُ في الأسماء (جلدك، أهلك، حلمك، عظمك). ويلاحظ عليها أنها تلتقي في الوزن، وفي إضافةِ الـ (ك) إليها، ويظهر الشّاعر اضطراب المغني في الوطن خلال الأسماء الواردة، حيثُ أسند استسلامهُ إلى خرقِ المعيار في حياة الإنسان، وذلك بالتخلّي عن الجلد، والأهل، والحلم، والعظم. ولعلّ المتفحّص لهذهِ الأسماء يجدُ (جلدك) منسجمةً مع (عظمك)، و(الأهل) منسجمة مع (حلمك) = تحرير الأوطان. فالقسم الأوّل من الأسماء يلتصق بالماديّة، والقسم الثّاني يقترن بالأشياء المعنويّة، فعكس جوّاً آخر من الاضطراب، لأنّهُ لا يضحّي بهذهِ الأشياء إنسانٌ عاقل..

(١) عدوان، ديوان «لا دروب إلى روما»، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٤ دمشق: ٦

التَّوازي النَّحويّ:

يُشكِّل التَّركيب النَّحويّ عنصراً مهمّاً في إنجاح التَّوازي النَّحويّ، الذي يقدّم عوناً كبيراً للباحث الذي يحبّذ دراسة التَّوازي الشعري في أنساق اللّغة، حيث ينتج هوّةً بين الفكر اللّساني وفكر الباحث، وبذلك فإنَّهُ «يسمح للباحث بتحديد السمات النَّحويّة الأساسيّة الَّتي تقوم عليها هذهِ الأنساق، الّتي تكون في النظرة الأُولى بالغة الإسهام»[1].

أمّا من حيث الأنماط، فقد جاء التَّوازي على أنماط مختلفة منها: «الترادفيّ حيث يقومُ السَّطر الثَّاني بتقوية الفكرة المطروحة في السَّطر الأوَّل عن طريق التَّكرار، أو المغايرة». ويهدف هذا النّمط إلى إحداث تأثير مباشر على أذن المتلقي، وتحقيق الإقناع الذهني[2]، ومنها ما يأتي السَّطر الثَّاني معارضاً لموقف السَّطر الأوَّل، أو نافيا للموقف نفسهِ[3]. أما النّمط الأخير فإن السَّطر الأوَّل يأتي بفكرةٍ ليست تامّة. يتمُّها السَّطر الثَّاني أو ما يليه من سطور[4]. وتشكل هذهِ الأنماط زيادةً على نمط ستبدأ به هذهِ الدراسة. ومن الأمثلة عليه قول الشَّاعر:

---

(١) رومان ياكبسون، قضايا الشِّعريَّة: ١١٠.

(٢) ينظر فاضل تامر، مدارات نقديّة: ٢٣١

(٣) ينظر المرجع نفسهُ: ٢٣١.

(٤) ينظر المرجع نفسهُ: ٢٣٢.

أسأله في المساء:

ألیس، إذن، بعد كفرك ذنب؟

وأضمر:

ماذا أسمّي المجاعة والذّل؟

ماذا أسمي المجازر والنّفي؟

ماذا أسمّي انتفاخك من دمها

مثلما انتفخت علقه؟[١]

إن التَّركيب النَّحويّ «ماذا أسمّي» وما تلاها من ألفاظ في العبارات السَّابقة تشكل دفعاً على المتلقي، حيث ابتدئ التَّركيب باسم استفهامٍ (ماذا) ففعل مضارع «اسمي»، وقد كان هذا في العبارات الثلاثة المتتالية، ثم جيء بلفظة «المجاعة» في العبارة الأولى. وبلفظة «المجازر» في العبارة الثانية، وكذلك «الذّل» و«النّفي». وجميعها ألفاظ سلبيّة تُمثّل واقعاً معيشاً. أمّا من حيث الوزن فثمّة اتّساق منتظم بين العبارتين: الأولى والثانية جاء مناسباً لحيرة السّائل الّذي يواجه القهر وحدهُ، ولكنّ العبارة الثالثة خرجتْ شيئاً قليلاً عن الرتابة في العبارتين المشار إليهما، حيث جاء بعد اسم استفهام والفعل المضارع «ماذا أُسمّي» (مضاف ومضاف إليه)، ثمّ شبّه جملة (جار ومجرور) وكذلك المعنى لم يعطِ من خلال شطر واحدٍ، بل احتاج إلى شطرين متتاليين.

(١) عدوان، الأعمال الشّعريَّة الكاملة، م٢، ديوان «أمي تطارد قاتلها»: ٤٣.

ومن الأمثلة – أيضاً – قولهُ:

إنّا على مفترق فلتستعدي

هذهِ الأرض الّتي كانت لنا

صارت قبوراً ونياشين

وهذا الجرحُ في الصّدر

وهذا الجرحُ في الظهر

وهذا الحبُّ في القلب

وهذا الحقد في الضّوء[1].

إنَّ ما يستوقفنا – هنا – هو التَّركيب النَّحويّ في العبارات الأربع الأخيرة، حيث تشكّل إطاراً عاماً لتلك العبارات: الواو، فاسم الإشارة (هذا)، ثمّ مصدرٌ محلّى بأل التعريف، ثمّ حرف الجر «في»، ثمّ اسم محلّى بأل التعريف. وبذلك اكتسبت العبارات جرساً موسيقيّاً واحداً، وقد زاد من رتابة هذا الجرس تنوّع الألفاظ مع ثبات التَّركيب النَّحويّ العام. فقد بقي اسم الإشارة وحرف الجر «في» على مدار العبارات الأربع، فيما تبدّلت لفظة الجرح في العبارتين الثالثة والرّابعة إلى «الحبّ والحقد». أما اللّفظة الأخيرة في التَّركيب النَّحويّ فقد تغيّرت في كل عبارة (الصدر، الظهر، القلب، الضُّوء). ولكنَّ هذا التّعبير لم

---

(١) عدوان، ديوان «وهذا أنا أيضاً»، منشورات اتحاد الكتّاب العربيّة، دمشق، ١٩٨٤: ٢٤.

يقطع الإيقاع، بل زاد في تعميق الفكرة الّتي يقصدها الشّاعر، وذلك لأنّ الشّاعر يحمل جرحاً كان سببهُ الأعداء (في الصدر)، وجرحاً آخر سببهُ أبناء جلدتـهِ (في الظهر)، ويحمل حبّاً لوطنهِ، وأهلهِ، وحقداً على أعدائهِ والمستبدين في أرضهِ. ومن هنا فإنّ الجرح في (الصّدر والظهر) يُشكّل تناقضاً أشرتُ إلى دلالتهِ سابقاً، كما أنَّ (الحب والحقد) ضدان يجمعهما القلب، فإما أن يكون محبّاً أو حاقداً. ويظهرُ الإيقاع في السطور الأربعة الأخيرة بصورة منتظمة ينتج عنها شقان من الوزن في المقطوعة فـ (الجرح، الجرح، الحب، الحقد) تشكل إيقاعا واحداً، فيما تشكل ألفاظ (الصّدر، الظهر، القلب، الضوء) الشّقّ الآخر من الإيقاع. وبذلك فإنَّ مجموعة الكلمات تشكّل منظومةً إيقاعيَّة.

وستقف الدراسة عند نمط جديد يعرضُ من خلالهِ السّطر الأوّل فكرةً، ثمّ يكرر السَّطر الثَّاني الفكرة أو يخالفها. ومن ذلك قول الشَّاعر:

ماذا ستفعل بي؟

ولماذا أظلُّ معك

ولم يبق ما سوف أخسر

ما عاد لي أي عمر أجازف من أجلهِ بالفرار

ولم تبقَ أرض أجازف من أجلها بالبذار

ولم يبقَ صوتٌ لأملأ هذا الظّلام عويلا

ولكنّني سوف أبقى[1].

(١) ممدوح عدوان، الأعمال الكاملة، م٢، ديوان «للخوف كل زمان»: ٦٦ / ٦٧.

توضح المقطوعة السَّابقة فكرةً لدى الشَّاعر يلمسها كلُّ فردٍ من هـذهِ الأمَّـة، وهي أنّهُ لا وجود للفرد منّا، فقد خسرنا كلّ شيء ... ولعلّ المتمعّن في المقطوعة يجدها تؤكّد ما ذهب إليه في الفكرة الأولى، فقد بـدأها بتركيـب اسـتفهاميٍّ، ثـم أعلن أنّهُ ليس معهُ شيء آخر يخسرهُ حتّى الأرض ضـاعت والعمـر مـضى ... ويتدرج في الأفكار حتّى يصلَ إلى عدم امتلاكهِ صوتاً كبقيـةِ المخلوقـات. وهـذا التنقُّل يكشف عن إخفاقٍ ودنوٍّ تشهدهُ الأمَّة. أما مـن حيـث التَّركيـب -وهـذا الذي يهمنا هنا- فقد بدأ التَّركيب بالواو، ثم بحرف الجزم (لم)، ثمّ بفعلٍ مضارعٍ معتل الآخر (تبقَ)، وقـد ورد هـذا التَّركيـب ثـلاث مـرّات في المقطوعـة. وقـد حظيت هـذهِ المقطوعـة بنجـاح؛ حيـث جمعـت بـين أسـطرها تـدرّج الأفكـار، ومخالفتها (ولكنّني سوف أبقى).

وقد عدّ الـشَّاعر الفـرار مجازفـةً لأنّـه يخـسر فيـه الـسمعة والهيبـة بـين أبنـاء الوطن، وأبناء الأمم الأخرى (خـسارة معنويّـة)، فـيما يـرى في البـذار خـسارةً ماديّةً، لأنّهُ يبذر وغيره يأكل النتاج. وتظهر هزائم الأمّة كثيرةً وكبيرةً من خـلال نفاد صوت الغيور عليها.. ويأتي الاستدراك بـ (لكن) ليعبّر عـن شـكيمةٍ قويّـةٍ يكتنزها العربيّ المدافع عن وطنهِ، ليعلن للجميع أنّهُ باقٍ على المـدى، ولا يزيـدهُ هذا الخنوع إلاّ قوةً وسنداً لمحاربتهِ، ودفعهِ عن جسد الأمَّة المثخن بالجراح.

وسنعرض لنمطٍ جديدٍ يكون فيه الـسَّطر الثَّـاني معارضـاً للـسّطر الأوَّل، أو نافياً للموقف الّذي جاء به. ومن ذلك قول الشَّاعر:

والموت الفلسطيني عرس في المجازر

وازدحام للمقاصل

أقبل الشهداء صفاً واحداً

وتطوعوا للدفن

لم أقبل.

لأنّي لست مقبرةً

أنا الميدان[١]

يُشكِّل الرفض (لم أقبل) نفياً واضحاً للموقف، حيث يتطوع المجاهدون من أجل الشهادة في تحرير الوطن، وليس بعد الشهادة إلاّ الدَّفن تحت ترابه، ولكنَّهُ يرفض الدَّفن مفاجئاً الجميع لأنّه يرى أنّ التركيز الفكري – في هذهِ الحقبة – ينبغي أن يكون على التخلّص من العدو. ومن هنا فإنّ الإمكانات التعبيريّة «يتيح للمنهج الأُسلوبيّ إمكان التَّوصيف الشكلي، مع ربط هذا التوصيف بالبنية الحقيقيّة للعمل الأدبي وربطهُ بشعريّة الأداء»[٢].

وسنقف على نمطٍ أخير يمثّل السَّطر الأوَّل الناقص دلاليا، مما يدفع السَّطر الثَّاني لإتمام الفكرة ومن ذلك:

(١) المصدر نفسه، ديوان «أمي تطارد قاتلها»: ٧١ / ٧٢.

(٢) محمد عبد المطلب، التّكرار النّمطي في قصيدة المديح عند حافظ، دراسة أسلوبيّة، مجلة فصول، م٣، ع١ الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٢: ٥٨.

حجر الفلاسفة الذي

سيحوّل العتم المرسّب في مفاصلنا

إلى ضوء

فيكشف ما تستره القذارهْ

يتكشف الوطن المؤمل عن مغارة

هذي بلاد حوَّلت سوقاً يباع بها البشر[١].

إنّ الموقف الذي ظهر في السطر الأوَّل لم يكتمل: (حجر الفلاسفة الذي) ذلك لأنّه لم يعطِ معنىً واضحاً، ولكنّهُ عندما أورد في الشطر الثَّاني (سيحول العتم المرسب في مفاصلنا) كشف شيئاً من المعنى؛ لكنّهُ – أيضاً– لّما يكتمل. وعندما قال (الضوء) اتضح المعنى بصورة سليمة، وكذلك في العبارة (يتكشف الوطن المؤمل عن مغارة)، فإنَّ المعنى ما زال غائماً، وقد انقشعت عنه تلك الضبابية عندما قال: «هذي بلاد حوَّلت سوقاً يباع بها البشر».

ويؤدي التَّشاكل النَّحويّ السَّابق – في هذا الباب – وظيفتين: أولاهما هي خدمة البعد الإيقاعي، التّكرار، والتراكيب وانتظامها. وثانيتهما: يهدف إلى تبليغ رسالة ما؛ لأن هذهِ التراكيب «ذات طابع جمالي تأثيري إلى جانب طبيعتها المعنويّة والعلاقيّة»[٢].

---

(١) ممدوح عدوان، «لا دروب إلى روما»: ٣٧.

(٢) ينظر محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجيّة التناص)، ط١،دار التنوير للطباعة والنّشر، بيروت، ١٩٨٥: ٢٦. (بتصرف بسيط).

القافية والتَّوازي:

لقد عنى الشعر العربي القديم بالقافية عنايةً فائقة، فزادت من درجة الكمال الموسيقي للبيت، حيث إن السَّطر يسير على مقاطع موسيقية، ينتظم فيها السَّطر الأوَّل مع السَّطر الثَّاني، وقد ظهرت دعوات قديمة لنبذ القافية؛ فنشأ الموشّح والبند وفنون الشعر الشعبي ... وظهرت مجدداً في هذا العصر دعوات لنبذ القافية، ومن هذهِ الدعوات ظهور الشعر المرسل[1]. وتعلل نازك الملائكة هذهِ الدعوات بأن مطلقيها هم غالباً الشعراء الذين يرتكبون أخطاءً نحويةً ولغويّةً وعروضيّةً، وقد جنحوا لذلك من أجل السهولة والتخلّص من عبء القافية[2]:

غير أنّ هنالك من نوّه بدور القافية في تحقيق الإيقاع، وذلك لسببين: «الوزن الشعري يتماشى مباشرة مع مبدأ التَّوازي إضافةً إلى أنَّ القوافي تؤدي دوراً مهماً في تشكيل الإيقاع»[3] ومن هنا سيعرض الباحث نموذجين، يوضح فيهما دور هذا النّمط، أولهما

يقول فيه الشَّاعر:

«إلى اللقاء» قالها ثم مضى

ولم يمد كفّه مودعاً

---

(١) قضايا الشعر المعاصر: ١٨٨

(٢) المرجع نفسه: ١٨٩.

(٣) سامح الرواشدة، التوازي في شعر يوسف الصائغ: ١٠.

بل مدَّ رأس بندقيتهْ

دقَّ بها البنادق الأخرى كأنها كؤوسْ

شرّع رأسهُ ... تحدَّى الخصم والقضا

وغاب لم نعرف له استراحة أو مضجعا

خاض البلاد مصرعاً فمصرعا

حتى أتوا به

وكان محمولاً على الرؤوس[١].

لقد تضمّن النَّص السابق أربع قوافٍ بدأت بـ «مضى» والَّتي توازيها «القضا». «ومودعاً» الَّتي توازيها «مضجعا» و«فمصرعا». أما الثالثة «كؤوس» والَّتي توازيها«الرؤوس». والقافية الأخيرة وحيدة (بندقيته). وقد جاءت القافية في غالبها – ألفاً مطلقةً لتبرز طول الزمن الذي سيقطعهُ المقاتل أو المدافع عن وطنهِ، فهو – دائماً – ماضٍ في سبيل التحرير، وقد اختلف وداعهُ عن وداع الآخرين، حيث كان وداعه هو دق رؤوس البنادق، وإن استشهد بعد هذا الوداع فإنّه سينتظر يوم حسابه. وتحدث (مصرعا) دلالةً قويةً، وكأني به ينظر إلى تراب وطنه أثناء كفاحهِ ذرةً ذرة. ويتحقق ذلك من خلال الألفاظ الواردة (مضى، مودعاً، القضا، مضجعا، فمصرعا).

---

(١) الأعمال الشِّعريَّة الكاملة، م٢، ديوان «تلويحة الأيدي المتعبة»: ١٥٦.

أمّا قافية السين في (كؤوس) و(الرؤوس) فقد سبقت بواو مسكنة أضافت درجة من الإيقاع على حرف السّين السّاكن (القافية)، وقد وردت الكلمات في أول النَّص وفي آخره، فانسجمت في الأولى مع الصوت الخارج من ضرب السّلاح بعضهُ ببعض، وانسجمت في الثانية مع لحظة الصمت الَّتي تواكب الجنائز. ولعلّ هذا «التسكين»»يدفعنا إلى التوقف القسري، ممّا يحيل الكلمة إلى قافية بارزة في النَّص»[1]. فقد اكتملت الدلالة في السطور الأربعة الأولى، حيث ودع أهله وأصحابهُ بالكلام، لا بلمس اليد، ثمّ ودّع أقرانهُ على عادتهم في التوديع أو الاستعداد، وذلك بدق رؤوس البنادق. وقد شكّل حرف السِّين (المهموس المرقق) وقعاً موسيقيّاً هادئاً في النَّص، زاد السكون الظّاهر عليه درجة الهدوء، والصمت الَّذي ينسجم مع جلال الموقف بحملهِ على الرؤوس. وجاءت قافية الهاء مرّةً واحدة في (بندقيته) وجاءت أيضاً ساكنة لتقف عند الدلالة المعطاه، والَّتي نوّه بها الباحث سابقاً.

وستقف الدّراسة على نموذج، يمثّل دور القوافي الداخليّة في تجسيد التَّوازي في النَّص الشعري، يقول فيه الشَّاعر:

حملتُ إليك في الأضلاع رمضاءً ونزف جراحْ

أنا ابن الليل،

كان اللّيل مملكتي،

---

(١) التَّوازي في شعر يوسف الصائغ: ٢٥.

أتيتك حاملاً رعبي،

لأنّ الليل خلف الصّمت، في عينيك، دون صباحْ[١].

إن من ينعم النّظر في المقطوعة السَّابقة، وفي لفظ الليـل خاصـة، يجد تـشكلاً لقوافٍ داخلية تثير الانتباه، فقد وردت لفظة الليل ثلاث مرّات في ثلاثة مواقفٍ مختلفة.أمّا من حيث الوزن الشعري فقد تكرر في المقطوعة إيقاعان: أحـدها تـام (مُفَـاعَلَتُنْ ب – ب ب –) والآخـر ظهـر فيـه عـصب* (مفـاعَلْتُنْ ب – – –) وسنستوضح أكثر من خلال هذا العرض:

أنا ابن اللّيل ب – – –/ ب

كان الليل مملكتي – – –/ ب – ب ب –

لأن اللّيل خلف الصمت في عينيـك دون صـباح ب– –/ ب – – –/ ب– – –/ ب–ب ب–٥

ومن هنا، فإنّ حرف اللام في لفظة (اللّيـل) جـاء في بدايـة ثلاثـة تـشكيلات إيقاعيّة.التشكيل الثّاني جاء تاماً،أما التشكيلات المتبقية فقد ظهر فيهـا العـصب (ب– – –). ولعلّ ذلك يتّسق مع الوضع العربي المتحوّل، وتحمّل الـشّاعر هـذا الضنك، لأنّه يريد خيراً لأمته ... وقد ظهر هذا التـشرذم في توزيـع الإيقاعـات حيث جاءت التقطيعات العروضية الطويلة في السَّطر الثَّاني (المثبّـت في الأعـلى)

---

(١) ممدوح عدوان، الأعمال الشّعريَّة الكاملة، م١، ديوان «الظّـل الأخـضر» سـابق: ٩٨. * هـو تسكين الحرف الخامس.

منقطعة عن التفعيلة القصيرة الأولى، حيث وردت القصيرة (ب) وحيدة في السَّطر الأوَّل، ثم تمَّ الإيقاع في السَّطر الثَّاني.

ومن الأمثلة - أيضاً - قول عدوان:

عبثاً ركضت وراءهم

عبثاً ركضت على صهيل جيادهمْ

وحدي على خبب الحوافرِ،

فارتميت بهوّة العتمةْ

واضعتهم.. لمّا عرفت مرارة الكلمةْ[1].

تمثلت القوافي الداخلية في الأبيات السَّابقة في ضمير الرّفع المتحرّك المتصل بالفعل الماضي دون اتصالهِ بغيرهِ من الضمائر، حيث وردت أربع مرّات (ركضتُ، ركضت، فارتميتُ، عرفتُ)، وإليك هذا التقطيع للسّطور السَّابقة، لبيان ذلك:

ب ب – ب – / ب ب – ب –

ب ب – ب – / ب ب – ب – / ب ب – ب –

– – ب – / ب ب – ب – / –

– ب – / ب ب – ب – / – –

ب ب – ب – / – – ب – / ب ب – ب – / ب ب –

(١) الأعمال الشِّعريَّة الكاملة، م١، ديوان «تلويحة الأيدي المتعبة»: ١٤٤.

ويظهر أن الشَّاعر قد ركّز في المقطوعة السّابقة على تفعيلة (مُتَفاعلن ب ب – ب–)، وهي تفعيلة البحر الكامل، وبدتْ تامةً في الألفاظ الأربعة، ويتّضح أن ضمير الرّفع المتصل برز في بداية هذهِ التفعيلات، كما هو مشار سابقاً، ولعلّ السبب في هذا هو حبّ الشَّاعر في كشف زيف المستبدين، فقد ركض وراءهم، وعلى صهيل جيادهم، ولكن لا شكَّ في معرفتهِ لهم لأساليبهم في المكر.. ومن هنا فقد احتل ضمير الرفع المتّصل وزناً شعريّاً تناغم مع ما قدّم الشَّاعر من معانٍ كشفناها سابقاً.

الفصل الثالث

التّناص

- توطئة.
- التّناص الدّينيّ.
- التّناص التّاريخيّ.
- التّناص الأدبيّ .

توطئة:

تعدّ الباحثة «جوليا كرستيفا Julia kriste'va» منشئةً لمصطلح التَّناص في النقد الأدبي الحديث، وذلك من خلال كتاباتها لأبحاثٍ ظهرتْ بين ١٩٦٦ – ١٩٦٧م[١]. ولم تكنْ هذهِ الجهود وحدها حول هذا المصطلح على السّاحة النَّقديّة، بل سبقتها بعض الإشارات الَّتي قدّمها ميخائيل باختين، حيثُ حلّل ظاهرة التَّناص، ولكنّه لم يستعمل مقابلاً في لغتِهِ ليطلقهُ على هذا المصطلح[٢]. وقد ورد في سياقات مختلفة: التَّناص أو تداخل النُّصوص أو النُّصوصيّة. ويعود إلى مصطلح Intertextuality بالانجليزيّة، وIntertextualite بالفرنسيّة[٣]. وتعتبر نظريات «الحواريّة» والرواية متعددة الأصوات مقدمةً أساسية لهذا المفهوم الّذي يكشف عن خاصيّة كانت مطمورةً في النُّصوص[٤].

أما من حيث التعريف بالمفهوم، فقد عبّرت عنهُ كرستيفا بأنّه «النقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة»، وهو اقتطاع أو «تحويل» ... وهو عينة تركيبيّة تجمع لتنظيم نصٍّ معطى التعبير المتضمن فيها أو الّذي يحيل إليه»[٥]. فيما يعرفه

(١) ينظر نور الدين السّد، الأسلوبيّة في النقد العربي الحديث: ٢٧٠.

(٢) ينظر باقر جاسم محمد، التَّناص: المفهوم والآفاق، مجلة الآداب السّنة (٣٩)، ع٧ – ٩، بيروت، ١٩٩٠: ٦٥.

(٣) احمد الزعبي، التَّناص، نظرياً وتطبيقياً، مكتبة الكتّانة، اربد ١٩٩٥: ٩.

(٤) عبد الوهاب ترّو، تفسير وتطبيق مفهوم التَّناص في الخطاب النَّقديّ المعاصر، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، باريس، شباط،١٩٨٩، ٦٠-٦١: ٧٨.

(٥) تودروف وآخرون، أصول الخطاب النَّقديّ: ٢٧.

فيليب سولرس F. Sollers بقولِهِ: «كلّ نص يقع في مفترق طرق نصوص عدّة، فيكون في آنٍ واحد إعادة قراءة لها، وامتداداً وتكثيفاً ونقلاً وتعميقاً»[١]. وثمّة جهود نقديّة عربيّة تعرضت لهذا المصطلح، حيث عدّه محمد مفتاح «فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنياتٍ مختلفة» و«ممتص لها يجعلها من عندياته وبتصييرها منسجمةً مع فضاء بنائه، ومع مقاصده»و »محوّل لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالاتها أو بهدف تعضيدها»[٢]. وقد استخلص مفتاح هذا التعريف من مجموعة من الاجتهادات الّتي سبقتهُ. فيما يحاول أحمد الزعبي تقديم هذا المصطلح بصورةٍ مبسطةٍ حيث يعني بهِ «أن يتضمن نص أدبي ما نصوصاً أو أفكاراً أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذهِ النُّصوص أو الأفكار مع النّص الأصلي وتندغم فيه ليتشكّل نصٌ جديدٌ واحدٌ متكامل»[٣]. وسيقف الباحث عند التعريفين السابقين تاركاً الاجتهادات العربيّة الأخرى، لأنّها تحتاج إلى نقاش قد يطول، وذلك بسبب ما تولّد عنها من شططٍ خرج عن حدود التَّناص، وهذا ما لا يسمح بِهِ المقام.

وممّا لاشكّ فيه أنَّ هناك جذوراً لهذا المصطلح في النقد العربي القديم، حيث لاحظ النّقاد القدماء أنّ معاني بعض الشعراء تتكرر عند شعراء آخرين، فدرسوا

---

(١) نقلاً عن نور الدين السّد: (١٧٠).

(٢) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري. استراتيجيّة التَّناص: ١٢١.

(٣) التَّناص، نظريّاً وتطبيقيّاً: ٩.

ذلك تحت باب السرقات، والمختص[1]، وإلى جانب هذين المصطلحين أضاف النقّاد مصطلحات أخرى خدمت الهدف نفسهُ منها: المعارضة، المناقضة، التضمين، الاقتباس، العكس، الاغارة، المسخ، الاحتباك، التورية، الادماج، الإشارة، الاستتباع[2]، وغيرها من المصطلحات النَّقديّة الَّتي أوردها قدامة بن جعفر في (نقد الشعر)، وابن رشيق في (العمدة) وأبو هلال العسكري في (الصناعتين) وغيرهم.

ويشكل التَّناص ظاهرةً من ظواهر الحداثة في الأدب الحديث، كما هي الحال في التضمين الذي يشكل ظاهرةً في الأدب العباسي، ولكن الذي يميز التَّناص في الأدب الحديث عن التضمين في الأدب العباسي هو أن التَّناص يتّخذ شكلاً أكثر خفاءً وباطنيةً في النص الحديث، ومن هنا فإنّه يبتعد بذلك عن المباشرة، ويوسع المسافة بين النص المشار إليه، والنص المشير[3].

ويبرز التَّناص حضوراً واضحاً في شعر عدوان، وذلك خلال تناثره في الدواوين جميعها؛ مما زاد في شعريّة النُّصوص، واكتمال معانيها. وبرزت ثلاثة أنماطٍ منه هي: التَّناص الدِّينيّ، والتَّناص التَّاريخيّ، والتَّناص الأدبي. وقد كان هناك تفاوت في حضورها، حيث إنَّ التَّناص الدِّينيّ بدأ ببعض الإشارات

(١) ينظر باقر جاسم محمد، التَّناص، المفهوم والآفاق: ٦٧.

(٢) ينظر نور الدين السّد: ٢٨٧ – ٢٩٠ (للاستزادة).

(٣) ينظر كمال أبو ديب، الحداثة، السلطة، النص، مجلة فصول، م٤، ع٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٤٠٤ هـ ١٩٨٤: ٥٧.

البسيطة هنا وهناك في الدّواوين الأولى حتّى اكتملت صورتهُ في الدواوين الأخيرة، وخاصةً في ديوان «للريح ذاكرة ولي»، حينما تأثر عدوان بقصة يوسف – عليه السَّلام – على مدى قصيدةٍ كاملةٍ.

أما من حيث التَّناص التَّاريخيّ، فقد اكتسب اتّساعاً على مدى شعر عدوان، لكنّه لم يصل إلى الاتّساع الذي حققهُ التَّناص الدِّينيّ، وجاء على شكل إشارات متناثرة في شعرهِ، وقد رُكّز على بعض الأحداث التَّاريخيّة دون غيرها. ومن ذلك ما حدث في عهد علي بن أبي طالبٍ، ومقتل الحسين بن علي – رضي الله عنهما – ولم يظهر هذا النّمط في ديوانٍ دون غيره، لكنّه تناسب طرديٌّ مع الأحداث السياسية والعسكرية في المنطقة العربيّة، هزيمة العرب عام ١٩٦٧م، وحربهم مع اليهود عام ١٩٧٣م، واجتياح اليهود للبنان عام ١٩٨٢م، وسيطرة الغرب على الممتلكات العامة للأمّة.

فيما اتسع التَّناص الأدبي اتساعاً واضحاً حيثُ أصبح يجاري التَّناص الدِّينيّ في حضوره، ويزيد عليه قليلاً. وانتظم هذا النّمط في مسيره منذ البدايات الأولى للشاعر حتّى آخر دواوينهِ، ولكنّ هذا لم يمنع تطوراً ونموّاً شهده هذا النّمط على مستوى الضربيْن:الشعر والنثر، وذلك من خلال تناصّه مع بعض الأبيات الشعريّة والأمثال العربيّة بصورةٍ حملت خلالها نتائج مراحل سابقة في حياة العرب الحاضرة. ومن هذا التَّناص: «لا يفل الحديد إلاّ الحديد» ديوان «أبداً إلى المنافي: ٧٧»، و(رجع بخفي حنين. ديوان: لا دروب إلى روما: ٣١)، فيما كان في البدايات الشعريّة يردد: (إنْ الكبش إذا ذبح لا يأمن السَّلخ ، ديوان: الظل الأخضر (٢٧). و(أول الغيث قطرة. ديوان «أمي تطارد قاتلها»: ٤٦).

وتبدو نسبة التَّناص في الدواوين المتأخرة قليلةً إذا ما قيست بنسبتها في الدواوين المتقدمة. حيث إن النسبة في ديوانه الأخير «عليك تتكئ الحياة» قليلةً جداً إذا ما قيست مع ديوان متقدّم مثل «تلويحة الأيدي المتعبة»، ولعلّ هذا يعود إلى الموضوعات الَّتي طرقت في الديوان الأخير حيث كان الشَّاعر رومانسياً حالماً في بعضها متذكراً في بعضها الآخر. ولكن هذا لم يمنع التطور الذي طرأ على هذه الظاهرة في شعر عدوان.

وانوِّهُ – هنا – إلى أنَّ التَّناص عند ممدوح عدوان يشكِّلُ كمَّاً كبيراً، وسيعرض هذا الفصل لمجموعة من التَّناصات تبرز صورته في أعمال عدوان الشِّعريَّة، وهذا لا يمنع دارساً من أخذ الظَّاهرة بصورةٍ منفصلةٍ خلالَ رسالةٍ تختصُّ بالتَّناص عند عدوان.

التَّناص الدِّينيّ

لقد شهد التَّناص الدِّينيّ نموّاً واتساعاً في شعر عدوان حتى وصل إلى صورة مكتملةٍ، حيث ركز الشَّاعر في بعض الأحيان على تناصٍّ بعينه على مدى قصيدةٍ كاملةٍ عاكساً خلالها قهراً تعيشه الأمة، كما في تناصه مع قصة يوسف – عليه السَّلام – في ديوان»للريح ذاكرة ولي». وجاء هذا النّمط من التَّناص على صورٍ متعددة. فقد اتكأ الشَّاعر على القرآن الكريم في قسمٍ كبيرٍ منه، حيث تأثر بقصص الأنبياء والصّالحين، وبعض قصص العذاب الذي حلَّ بأقوامٍ خرجوا على المنهج الإلهي كعادٍ وثمود، ثم جعل نصيباً للحديث النبوي الشريف، لكنّه لم يأخذ حيزاً كبيراً في شعر عدوان كما هي الحال في القرآن الكريم. ثم أظهر اتساقاً مع الحضرات الصوفيّة وأساليبها في العبادة.

ولا بدّ من الاشارة إلى أن الشّاعر يكرر بعض صور التّناص، ومن ذلك تكراره لمشهد مريم البتول -عليها السّلام- ﴿وَهُزِّىٓ إِلَيۡكِ بِجِذۡعِ ٱلنَّخۡلَةِ﴾، حيث ورد في دواوينٍ عدّة، منها: «أبداً إلى المنافي» و«لا دروب إلى روما». وكان لقصة يوسف - عليه السّلام - نصيب كبير في التّناص الدِّينيّ، حيث وردت على شكل تناصات متناثرة، ثم اكتملت لتشكّل - وحدها - تناصاً على مدى قصيدة كاملة - كما أشرت سابقاً - ولعلّ الذي دفع عدوان لذلك هو الظلم الذي وقع على يوسف - عليه السّلام - منذ صغره حتى وصوله إلى مركز بيت المال في مصر، والذي ينسجم مع أحوال الأمة العربيّة، الّتي يرجو لها عدوان نصراً في نهاية كفاحها للغاصب.

يقصد بالتّناص الدِّينيّ أن يستحضر الشّاعر بعض القصص والإشارات التراثية الدينية ويوظفها في سياقات النّص الشعري، ليعمّق بذلك رؤيةً معاصرةً يراها في الموضوع الذي يطرحه؛ مما يثري النص فنيّاً وفكريّاً، ويعزز موقف المبدع من الاعتقادات الّتي يطرحها. وسيقوم الباحث بعرض هذا النّمط من خلال التّناصات التالية:

يستحضر الشّاعر قصّة الطوفان الذي حلّ بقوم نوحٍ - عليه السّلام - بعد تكذيبهم دعوتهِ، والتشكيك بها ﴿قَالُواْ يَٰنُوحُ قَدۡ جَٰدَلۡتَنَا فَأَكۡثَرۡتَ جِدَٰلَنَا فَأۡتِنَا بِمَا تَعِدُنَآ إِن كُنتَ مِنَ ٱلصَّٰدِقِينَ ٣٢﴾[1]. فتعالى هذا الإنكار وهذا التشكيك

(١) سورة هود: ٣٢.

حتى دعا ربّهُ أن يخلّصه مما هو فيه: ﴿فَٱفْتَحْ بَيْنِي وَبَيْنَهُمْ فَتْحًا وَنَجِّنِي وَمَن مَّعِيَ مِنَ ٱلْمُؤْمِنِينَ ﴿١١٨﴾ فَأَنجَيْنَٰهُ وَمَن مَّعَهُۥ فِي ٱلْفُلْكِ ٱلْمَشْحُونِ ﴿١١٩﴾ ثُمَّ أَغْرَقْنَا بَعْدُ ٱلْبَاقِينَ ﴿١٢٠﴾﴾[1]، فكانت نهايتهم العذاب بما قدموا من أفعال. ولعلّ هذا ينسجم مع سياقات قصيدة عدوان «سيأتيكم زمان» التي تحمل بشرى بعذابٍ سيحلُّ بأبناء هذا الوطن الكبير:

إنني أول الميتين جهاراً

وآخر هذي السلالهْ

أتعرّق موتاً، وأولد أنثاي موتاً

وأبصر موتي ظلاماً، وأبصرهُ في البريقِ

جاء طوفان نوح، وفلك القبائل لم تكتمل

والجبال تغيض

ما الذي سوف تفعله وسط طوفان نوح البسالهْ

من سيدفن من في الزحام البغيض؟!

كلنا وسط هذي الضَّلالهْ

وحده الموت يعرف وسط الركام الطريق[2].

(١) سورة الشعراء: ١١٨ – ١٢٠.

(٢) ممدوح عدوان، الأعمال الكاملة، م١، ديوان «أقبل الزمان المستحيل»: ٤٨.

إن كلمات الشَّاعر تتناغم مع أحداث الطوفان بصورةٍ كبيرة.. حيث إن قوم نوح لم يقدموا شيئاً إيجابياً كي يدفعوا هذا الطوفان المدمّر، وكذلك بعض سادات القبائل العربيّة لم يقدموا شيئاً ليدفعوا غضب الشعوب. ومن جهةٍ أخرى فإنّ الطوفان يعني في جوهرهِ الحياة الجديدة النقية. وبذلك فهو لا يعكس ظاهراً يتمثّل بالخراب، بل تجديداً يصنع الحياة من جديد. فقد قضى طوفان نوح على الظالمين، وبذلك ظلّ الخيرون وحدهم يبنو أُسساً للحياة يسعد بها الجميع، وكذلك الزمان الذي يتوقعه الشَّاعر أن يزحف على هذهِ الأمة ليخلّصها من القهر والمستبدين.

تعد قصة يوسف عليه السَّلام من القصص القرآنية الَّتي أتكأ عليها كثيرٌ من الشعراء في أشعارهم، فقد أسند إليها رمزٌ أو قناعٌ أو تناصٌ.. ويتخذ التَّناص من هذه القصة طريقةً جديدةً في شعر عدوان حيث شغل – في بعض الأحيان – قصيدةً كاملةً راوح الشَّاعر فيها بين الظهور جلياً حيناً والتخفي خلف الكلمات أحياناً أخرى.

ومن ذلك (قصيدة يوسف) التي مثلت الصراع بين الحياة والموت، وما يدور في الواقع:

ويموت يوسف مثلما كنّا نموت

ولكل ميِّتٍ قصةٌ تُحكى:

قُبيْل الموتِ حدَّثنا

قُبيل الموتِ أبكانا

وأضحكنا

قُبَيْل الموت كان يتوه في الدنيا

يجاهد مثلنا كي لا يموت[١].

إن حقيقة الموت تَمْثُل أمام الإنسان في العصور كلها، فيبقى الإنسان على صراع من أجل الحياة والتنعم بها. ومن هنا فهناك أنصارٌ للحياة – وهم كثر – وأنصارٌ للموت – وهم قلّة – وأمَّا أنصار الموت فلا يطبقونه على أنفسهم، بل على الخيرين من أبناء الأمة، وقد يكون هذا بحسن نية، وقد يكون بغير ذلك. فإخوة يوسف أرادوا أن يتخلصوا منه لأنه قد سكن قلب أبيهم، وأبعدهم عن ذلك شيئاً قليلاً؛ فلذلك أخذت الشحناء تشق طريقها إلى قلوبهم؛ ففكروا بأحد أركان الصراع (الموت)، ﴿ٱقْتُلُوا۟ يُوسُفَ أَوِ ٱطْرَحُوهُ أَرْضًا يَخْلُ لَكُمْ وَجْهُ أَبِيكُمْ وَتَكُونُوا۟ مِنۢ بَعْدِهِۦ قَوْمًا صَٰلِحِينَ ﴿٩﴾﴾[٢]، وكذلك الحال في هذه الأمة، فقد ضاق المستبد ذرعاً بالمخلصين؛ فدفعهم إلى الموت، وتركهم يواجهونه وحدهم.

ويستمر الشَّاعر في توالي التَّناصات في القصيدة نفسها، حيث يبرهن عمّا وصلت إليه الأمة من ذلّةٍ بعد عزٍ، واحتلالٍ بعد انتصار، وليس هذا فقط بل أن الملتزم بحق الأمة من أبنائها مطاردٌ، حيث يقول:

---

(١) ديوان: «للريح ذاكرةٌ ولي» ١١٧

(٢) سورة يوسف ٩

لكنَّ إخوة يوسف افتقدوه،

ما وجدوا أباً ينغصُّ في قهرٍ

فيعميه البكاء

وتحيروا بقميصه البالي

فليس على القميص دم

تلوّن بالريَّاء

لم تبقَ أمٌّ كي تردّ بسحر رائحة القميص

إلى ضرير القلب

ومضاً من ضياء

لم يبقَ ذئبٌ

كي يُحمّل وزر مقتول

ويخفيه الدعاء[1].

تمثل المقطوعة السابقة انحرافاً بالنص القديم ليحدث بذلك مفاجأةً للقارئ، حيث أن الشَّاعر يستبعد مسوغات قتل مجاهدٍ من أبناء الأمةِ؛ وذلك لانعدام الوسائل والمؤثرات، فلم يبقَ أبٌ (بالمعنى المعنوي العام) يبكي مجاهداً، وليس

(١) عدوان، ديوان: «للريح ذاكرة ولي»: ١١٩

هناك من قميصٍ عليه دم، ولم يبقَ ذئبٌ يسند إليه مثل هذا الفعل، ولا وجود لأمٍ تندب ابنها (بالمعنى المعنوي العام)، ومع هذا فإنّه يحدث، فقد تناسى بعض أبناء الأمة أوطانهم المحتلة، وإخوانهم المهاجرين، وراحوا يطاردون من بقي منهم بالقتل والقهر. وينسجم هذا مع الحوار الذي دار مع يعقوب عليه السَّلام وأبنائه ﴿قَالُواْ يَٰٓأَبَانَآ إِنَّا ذَهَبْنَا نَسْتَبِقُ وَتَرَكْنَا يُوسُفَ عِندَ مَتَٰعِنَا فَأَكَلَهُ ٱلذِّئْبُ وَمَآ أَنتَ بِمُؤْمِنٍ لَّنَا وَلَوْ كُنَّا صَٰدِقِينَ ﴿١٧﴾ وَجَآءُو عَلَىٰ قَمِيصِهِۦ بِدَمٍ كَذِبٍ قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ وَٱللَّهُ ٱلْمُسْتَعَانُ عَلَىٰ مَا تَصِفُونَ ﴿١٨﴾﴾[1].

وعندما يكثر الهرج، وتكتم الأصوات، يلجأ المدافع عن وطنه عند عدوان إلى من هو أقرب منه، ليرى فيه أملاً يتجدد لعله يعيد شيئاً من الكرامة الَّتي سُلبت:

ويعود يوسف بينهم

متنكباً زوادة القهر المعاتب:

كان يبحث عن أخٍ

حبٌّ يقيم الأود

تحنان يحيل الماء،

عند الضيق، نبع دمٍ –

ذبالة عمره لم تكفهِ

(١) سورة يوسف: ١٧، ١٨.

كي تصبح الأعذار موتْ

فيعيش يوسف ...

كي يموت[١].

إنَّ استحضار هذا المشهد من قصة يوسف - عليه السَّلام - يمثل عتاباً لإخوته على ما فعلوه به وبأخيه، ويولّد مزيداً من التفاعل بين النص والقارئ، حيث إنّ اخوته ألقوه بالجبّ، ثم اتهموه بالسرقة عندما وجد صواع الملك في رحل أخيه: ﴿۞ قَالُوٓاْ إِن يَسۡرِقۡ فَقَدۡ سَرَقَ أَخٞ لَّهُۥ مِن قَبۡلُۚ فَأَسَرَّهَا يُوسُفُ فِي نَفۡسِهِۦ وَلَمۡ يُبۡدِهَا لَهُمۡۚ قَالَ أَنتُمۡ شَرّٞ مَّكَانٗاۖ وَٱللَّهُ أَعۡلَمُ بِمَا تَصِفُونَ ٧٧﴾[٢]. وقد كان حينها يبحث عن أخيه، فوجد فيهم شرّاً، فزاد خوفهُ عليه، وكذلك الإنسان العربي لا يزال يبحث عن مخلصٍ يشدُّ عضده، ويقوي من عزيمته كي يتخلّص من القهر والانهزام.

ويتابع عدوان تداعيات التَّناص الدِّينيّ، ويستحضر مشهداً يمثل قصة يوسف: ﴿قَالَ يَٰبُنَيَّ لَا تَقۡصُصۡ رُءۡيَاكَ عَلَىٰٓ إِخۡوَتِكَ فَيَكِيدُواْ لَكَ كَيۡدًاۖ إِنَّ ٱلشَّيۡطَٰنَ لِلۡإِنسَٰنِ عَدُوّٞ مُّبِينٞ ٥﴾[٣]. ويقص الشَّاعر قصة أبناء الوطن وما يلاقون من إنكارٍ وذِلّة:

---

(١) ديوان: «للريح ذاكرة ولي»: ١٢٠

(٢) سورة يوسف: ٧٧.

(٣) سورة يوسف: ٥.

قلتُ لهُ:

«هل مرّ في بلادنا الطاعون؟

فالنَّاس في الطريق

دون صدمةٍ يهوون

رأيت خيل الطَّعن والنّـزالْ

مربوطةً تدور حول حجر الطاحون

هل حلّ شيءٌ في البلد؟»

سدّد نحوي ناظربه برهةً وقال:

«لا تقصص الرؤيا على أحدٍ

ما كلّ ما تعرفهُ يصلح أن يقالْ»[1].

إن الجو العام الذي تدور فيه الآية هو الجو نفسهُ الذي وردت فيـه الأسـطر، حيث إنَّ يوسف - عليه السَّلام - ساق أمراً غريباً، ﴿إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَٰٓأَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَٱلشَّمْسَ وَٱلْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَٰجِدِينَ ﴿٤﴾﴾[2]. فنصحه أبـوه يعقوب - عليه السَّلام - بأن لا يقص رؤياه على أخوته، وكـذلك الـشَّاعر فقـد قصّ حدثاً يجري في المجتمعات، لكن الـسامع نهـاه عـن الخـوض في مثـل هـذه المشاهد، وذلك لما سيلاقي من عناءٍ وقوة مواجهةٍ قد تودي بهِ إلى الموت.

* *** *

(١) الأعمال الكاملة، م١، ديوان: «تلويحة الأيدي المتعبة»: ١٦٢ / ١٦٣.

(٢) سورة يوسف: ٤

يستحضر الشَّاعر قصة موسى عليه السَّلام. وتحفل هذه القصة باهتمام الدارسين لا سيما أنها أكثر قصص القرآن ذكراً، ويعد موسى – عليه السَّلام – أحد أولي العزم من الرسل. ويشتمل هذا الحضور على مواقف معينة من قصتهِ. وسيكون النموذج الأوَّل من قصيدةٍ بعنوان: «في حضرة من أخشى»، يعبر الشَّاعر من خلالها عن الهمِّ العظيم الذي يواجه أبناء الأمة، وطول المسير من أجل التحرر حيث يقول:

تعالي يا سكينة غفوتي

أو غربي يا نجمة العمر الثقيل

لكي أرى موتي المؤمل في صباحي

تعبت من اتكائي في المسير

على عصا شعرٍ أهش بها على أحلامنا

وتنوب عنّي في صباحي[(١)].

يبدو أنَّ الشَّاعر / عدوان يتّخذ من شعرهِ طريقةً، يجمع به الأحلام العربيّة في الاستقلال، واحترام الإنسان (على عصا شعر أهشّ بها على أحلامنا)، ولعلّ هذا ينسجم مع قولهِ تعالى على لسان موسى – عليه السَّلام –: ﴿وَمَا تِلْكَ بِيَمِينِكَ يَٰمُوسَىٰ ۝١٧ قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّؤُاْ عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَىٰ غَنَمِي وَلِيَ فِيهَا

---

(١) عدوان، ديوان «عليك تتكئ الحياة»، آفاق الكتابة، الهيئة المصرية الثقافية، القاهرة، ١٩٩٩: ١٠ / ١١.

مَآرِبُ أُخۡرَىٰ ﴿١٨﴾[(١)] . فموسى ينظّم أمور رعيته بهذه العصا، فيجمعها ويسيّرها كلما احتاجت لذلك، وكذلك الشّاعر/ عدوان الذي يطوّع شعرهُ من أجل أمتِهِ ومصيرها.

ويعبّر عدوان عن الحيرة الّتي يشكو منها الإنسان العربيّ في هذا الزمان،حيث إنّه واقف – على عكس إنسان الأمم الأخرى – فلا ينتج، ولا يحقق من سكونهِ عزّةً،حيث يقول عدوان:

وكان الطّعم يأتيني على استحياءْ

ولكنّي أشدُّ الحبل باستجداءْ

أشدُّ الحبل لا ألوي على طُعم

لأنّي وحدي الرّائي.

ووحدي ساطع عبق

أغوص مكابراً في بحر هذا العمر[(٢)].

يتّضح من المقطوعة السابقة أنَّ الشّاعر يستنجد أهل النضال من أجل الخروج من الماء الذي يسكنه أعداؤه. ومن هنا، فإنّه يجد في الطعم بشارة خيرٍ له، كي يخرج من الحيرة الّتي تسكنه. وإن كان هذا الخروج سيؤدي به إلى

---

(١) سورة طه: ١٧–١٨.

(٢) «عليك تتكئ الحياة»: ١٦.

«الرمضاء»، فقد ملّ من «روتين» الأحداث العربيّة، ويريد الخروج لشيءٍ جديدٍ، وإن كان أكثر عناءً. ولعلّ هذا يتوافق مع موقفٍ في قصة موسى – عليه السَّلام – بعد أن نجا من قوم فرعون، فقد كان حائراً، ثم وضّح القرآن هذا الموقف ﴿وَلَمَّا وَرَدَ مَآءَ مَدْيَنَ وَجَدَ عَلَيْهِ أُمَّةً مِّنَ ٱلنَّاسِ يَسْقُونَ وَوَجَدَ مِن دُونِهِمُ ٱمْرَأَتَيْنِ تَذُودَانِ ۖ قَالَ مَا خَطْبُكُمَا ۖ قَالَتَا لَا نَسْقِى حَتَّىٰ يُصْدِرَ ٱلرِّعَآءُ ۖ وَأَبُونَا شَيْخٌ كَبِيرٌ ﴿٢٣﴾ فَسَقَىٰ لَهُمَا ثُمَّ تَوَلَّىٰٓ إِلَى ٱلظِّلِّ فَقَالَ رَبِّ إِنِّى لِمَآ أَنزَلْتَ إِلَىَّ مِنْ خَيْرٍ فَقِيرٌ ﴿٢٤﴾ فَجَآءَتْهُ إِحْدَىٰهُمَا تَمْشِى عَلَى ٱسْتِحْيَآءٍ قَالَتْ إِنَّ أَبِى يَدْعُوكَ لِيَجْزِيَكَ أَجْرَ مَا سَقَيْتَ لَنَا ۚ فَلَمَّا جَآءَهُۥ وَقَصَّ عَلَيْهِ ٱلْقَصَصَ قَالَ لَا تَخَفْ ۖ نَجَوْتَ مِنَ ٱلْقَوْمِ ٱلظَّٰلِمِينَ ﴿٢٥﴾﴾[1] ويبرز التوافق بين الطعم، ومجيء المرأة، لما في ذلك من إخراجٍ لصاحب الموقفين من عنائه ومكابدتِه، فقد شكلا بريق أملٍ.

* *** *

يستحضر الشَّاعر نموذجاً جديداً يعكس من خلاله دلالات قصة مريم البتول – عليها السَّلام – ويركز الشَّاعر – هنا – على مشهدٍ يمثل وقتاً بعد الإنجاب:

وتحبل مرةً أخرى به مصر البتول

يا نيل قل لعروسنا:

هزّي جذوع النخل وانتظري

---

(١) سورة القصص: ٢٣ – ٢٥.

تري أنَّ الشَّباب هم النخيل

وترى بأنَّ عطاءهم بدمائهم ثرّ

ولو أنَّ الزمان هو البخيل

الله علم شعبنا أن يمهل الطغيان

لكن دون إهمال[1].

لقد أمر الله – عز وجل – مريم – عليها السَّلام – بهزِّ جذع النخلة بقوله: ﴿وَهُزِّيٓ إِلَيۡكِ بِجِذۡعِ ٱلنَّخۡلَةِ تُسَٰقِطۡ عَلَيۡكِ رُطَبٗا جَنِيّٗا ٢٥﴾[2]. وذلك للدور الذي يقوم به ثمر هذه الشجرة من تعويض للدم المنزوف، والشَّاعر هنا يطلب من النيل أن يهزّ (جذوع النخل): الشباب، ليستنفروا من جديد لنصرة الأمة والوطن. وقد حدد فئة الشباب لما لديهم من قدرة فائقةٍ وشكيمةٍ قويةٍ، وهذا يمثل درجةً كبيرةً منَ التضحية. ومن هنا فقد عكس هذا الاستحضار واقعاً يؤرق أبناء الأمة الغيورين.

ويمضي عدوان في حركة الصراع بين أبناء الأمة وأعدائها، فيستخدم تداعيات التَّناص السابق من جديد، ولكن ففي موقفٍ آخر يمثل الانتفاضة الفلسطينيّة الَّتي اتخذت من أرض فلسطين مسرحاً لها على مدار ساعات وأيام وسنين:

---

(١) عدوان، ديوان: «أبداً إلى المنافي»: ٢٧.

(٢) سورة مريم: ٢٥.

ولد يمدُّ يداً مقاتلةً

يشيل بها حجر

حجرٌ بلا معنى

ولا لون

يطير إلى الغزاة

يصير» أسود»

والبلاد تصير كعبته

ومن حجرٍ إلى حجر

صفت أرض بتربتها الطهور

فجاءها وجع المخاض مبكراً

في ظلِّ زيتون الخليل[1]:

لقد رأى الشَّاعر في الانتفاضة الفلسطينيّة بلسماً قد خفّف الجراح، وطهّر الأرض والإنسان. وقد خصَّ الشَّاعر مدينة الخليل لأنّها حملتْ لواء البداية، وشدّة المواجهة. وقد نقل الحدث من جذع النخلة إلى ظلّ الزيتون، وذلك لأنّ الزيتون يرتبط باسم المدنيّة»الخليل»، وهي شجرة مباركة. يظهر في النص القرآني

(١) عدوان، ديوان «لا دروب إلى روما»: ٣٤- ٣٥.

- المكان معوماً، بينما خصصه الشَّاعر بالخليل لما لهُ من فضلٍ في توعية الأمة من جديد، بوساطة المجابهة، والصدق في الجهاد.

ويمضي الشَّاعر في استحضاره لتداعيات التَّناص الدِّينيّ، حيث يورد قصة الطير الأبابيل، رمز الخلاص من شر أبرهة الأشرم الذي أراد أن يهدم الكعبة قبيل الاسلام: ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَٰبِ ٱلْفِيلِ ۝ أَلَمْ يَجْعَلْ كَيْدَهُمْ فِى تَضْلِيلٍ ۝ وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْرًا أَبَابِيلَ ۝ تَرْمِيهِم بِحِجَارَةٍ مِّن سِجِّيلٍ ۝ فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَّأْكُولٍ ۝﴾[1]. ويبدو أن الشَّاعر يتماهى بالفئات الَّتي قاومت الغزو، ليس بصفتهِ الشخصية، ولكن على نحوٍ جماعيّ.

حيث يقول:

بيروت تابوت تكسر عن رفاتي

فانزويت ألم بعضي

وانزويت لشحذ بغضي

فاستوت فيَّ الهموم كروعة القدس

ما من عظيمٍ أتقيه وقد عبرت النار في بيروت

أنا لست غيمًا للرشيد.

يجيئه مني الخراج إذا نفيتُ

---

(١) سورة الفيل.

وإنني الطير الأبابيل

الَّتي تأتي بحقدٍ صارخٍ

إني أطارد قاتلي[١].

ويتعاظم هذا الحقد مع ما منيت به هذه الأمة من هزائمٍ على أيـدي أعـدائها، حتى أصبح حقداً صارخاً من أجل استنهاض الهمـم مـن جديـد، ولكـن هـذا الوضع (ضعف الأمة) حوّل أسلوب الدفاع عن الأوطان من الأسلوب الجمعي المتمثل بالأمة جميعها أو بالوطن الواحد إلى الأسلوب الجمعي الَّتي تشكله فئات بسيطة من الأوطان. فيوازن بين الطير الأبابيل الَّتي مثّلت قوةً ربَّانية بقدرةٍ غيبيّة سعت لحماية الأُمّة، في حين تغيب تلك الإرادة والنّجدة الإلهيّـة، فيتحـوّل أبنـاء بيروت إلى طيرٍ أبابيل.

وقادت هموم الأمة الشَّاعر / عدوان لاستحضار الشهادة في سبيل الأوطان، فجاء استحضارها بوساطة القرآن الكريم، والحديث النبـوي الـشريف، ولكـن هذا الاستحضار جاء معاكساً للنصوص الدينيّة، وذلك بسبب انقلاب الحال في الوطن / الأم، حيث يقول الشَّاعر:

وأنا دون ولولة أحمل الآن وجه صديقي

الذي ارتجّ حين انتهى زاده وذخيرتهُ

ثم نادى ولم يسمعوه

---

(١) عدوان، ديوان «أبداً إلى المنافي»: ٩٦.

ونادى ولم يسعفوه

فقاتل حتى ... ولا تحسبن

فحوكمت البندقية عنه

* ولا تحسبن الذي قتل الأمس كان شهيداً

- صديقي؟

* صديقك هذا غبيٌّ

قضى دون أن يتعلم

أنّ النخاسة عصر

وأنَّ المجاعة صارت هويته[1].

إنّ من ينعم نظره في المقطوعة السابقة يجد أن الشَّاعر في البداية كان منسجماً مع النص الدِّينيّ: ﴿وَلَا تَحْسَبَنَّ ٱلَّذِينَ قُتِلُوا۟ فِى سَبِيلِ ٱللَّهِ أَمْوَٰتًۢا ۚ بَلْ أَحْيَآءٌ عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ ﴿١٦٩﴾﴾[2].

ولكن هذا الانسجام لم يطل (ولا تحسبن الذي قتل بالأمس كان شهيداً)، وذلك ليعكس صورةً واضحةً عن تغير المفهوم لدى الأمة، حيث يرى الشَّاعر أنّ الشهيد أصبح متهماً. وقد مضى الشَّاعر في متابعة هذه الفكرة في ثنايا القصيدة:

(١) عدوان، الأعمال الشعريّة الكاملة، م١، ديوان: «أقبل الزمن المستحيل»: ١٠٤.

(٢) سورة آل عمران: ١٦٩.

ولا تحسبن الذي غمر الدم عينيه صار شهيداً

ولا تحسبن الرّصاص الذي أمّروه علامة حرب

هي الخدعة العربيّة[١].

وقد نوع الشّاعر في مصادر التّناص الدّينيّ، حيث اتكأ على الحديث النبوي الشريف بعد القرآن الكريم.. فحاول في إحدى مقطوعاته أن ينسجم مع الحديث الذي يبرز فضائل الشهداء «والذي نفس محمدٍ بيده لوددتُ أن أغزو في سبيل الله فأُقتل، ثم أغزو فأُقتل، ثم أغزو فأُقتل . .»[٢]، حيث يقول:

كان صمت العالم المرتاح

يسترخي أمام مشاهد التلفاز

كانت بينها صوري مكررةً:

أقاتل، ثم أُقتل، ثم أنهض، ثم اركض، ثم أرحل، ثم أُقتل[٣].

ففي قول الرسول ﷺ كان يتمنى أن يغزو فيقتل ثم يغزو فيقتل ثلاث مرّات ولم يتحقق لهُ ذلك. أما عدوان فإنّهُ قدّم صورة مَنْ تحققتْ لـه تلك، وإذا كان الرسول ﷺ يسعى لذلك سعيداً بها لو تحققت، فإن عدوان يكشف فيها بؤس

(١) عدوان، الأعمال الشعريَّة الكاملة، ديوان «أقبل الزمن المستحيل»: ١٠٦

(٢) البخاري أبو عبد الله، محمد بن إسماعيل، صحيح البخاري، ط٤، باب الاجتهاد، المكتب الإسلامي، استنبول، ١٩٧٩: ١١

(٣) عدوان، ديوان «أبداً إلى المنافي»: ٧٣ / ٧٤.

الأمة وواقعها حين لا يجد المقتول بدّاً من أن ينهض لوقوع المسؤولية عليه وحده، ويبرز الاختلاف بين النصين حينما كرر الرسول الكريم النص متوالياً، في حين يكشف عدوان ان المهزوم يُقتل مرّة بعد مرّة، فلا يكفّ الأعداء عن مطاردتهِ ونفيهِ ومتابعته في منفاه وقتلهِ (أرحل ثم أُقتل).

يستحضر الشَّاعر مشهداً من إحدى الحضرات الصوفيّة مستخدماً مصطلحاتها (يا حيّ، حيّ، مدد)، وبعض الألفاظ والعبارات الَّتي تتضمن دعاءً وترجياً ومنها: (يا الله، الله هو الحيّ)، ويلحظ الباحث في المقطوعة الآتية انسجاماً بين المتعبد الصوفي والشَّاعر:

طالت رقصتنا دون مجيء النشوة

وملذات العمر تصير إلى رغوة

أولم تخلق لسواي النار

يا الله

عضوٌ من أعضائي ينده:

حَيْ

يا حَيْ!

أوقف هذا الإيقاع

أوقف نقرات المطر على الأبواب[1].

---

(١) عدوان، ديوان: «طيران نحو الجنون»: ٥٩ / ٦٠.

ويظهر هذا الانسجام في حب المتعبد الصوفي للوصول إلى مرتبةٍ من العبادة تسمو بهِ في الجنان، بينما يرنو الشَّاعر / عدوان للوصول بالأمة إلى منزلةٍ تتخلص بها من قهرها وذلها، لأنّ الرّتابة السلبية الَّتي تعيشها ولّدت سأماً. ولم يلجأ عدوان إلى هذا النوع من التَّناص إلاَّ بعد أن فقد الأمل في تحقيق النصر عن طريق مثبطّي العزائم. فها هو يستنجد من جديد:

أصرخ من أعماق اليأس:

مددا!

فمصائبنا دون عدد

ولكم نادينا من ينجدنا

لم يسمعنا في الضِّر أحد

ليمد إلينا يد

فبقينا لنجابه دنيانا دون سند[1].

التَّناص التَّاريخيّ

للتَّناص التَّاريخيّ دورٌ كبيرٌ في تشكيل النُّصوص الشعرية لدى عدوان، فقد ارتكز في تناصه على بعض الشخصيات التَّاريخيّة الَّتي صنعت مجداً لأمتها، أو

---

(١) المصدر نفسهُ: ٦٢ / ٦٣.

تلك الَّتي شهدت فترة حكمها فتناً راحت تودي بالأمةِ إلى الانحطاط. ومن هذه الشخصيات: عثمان بن عفان، علي بن أبي طالبِ، الحسين بن علي، معاوية بن أبي سفيان، يزيد بن معاوية، طارق بن زياد، ومسيلمة. ولم يقف عند هذا فقط بل اتكأ على بعض الأحداث التَّاريخيَّة العربيّة مستذكراً رموزها، مثل: مملكة تدمر وزنوبيا، والزير سالم، وحركتي الردة والخوارج. وثمة شخصيات أخذت مساحةً في شعر عدوان أكثر من غيرها. منها: شخصيتا علي بن أبي طالب، والحسين بن علي ﵁.

ونقصد بالتَّناص التَّاريخيّ استحضار الشَّاعر / بعض الأحداث التَّاريخيّة الَّتي تنسجم مع رؤيةٍ معاصرةٍ يتخذها الشَّاعر؛ وذلك من أجل تعميق هذه الرؤية وتكريسها. وسُيشرع في هذه الدراسة بالتَّناصات الآتية:

* *** *

يستحضر الشَّاعر قصة قميص عثمان الَّتي أثارها معاوية بن أبي سفيان لتوضح واقعاً بعد هذه الفترة الطويلة:

والكل يخيطون القمصان

وعلى كلّ قميصٍ جاءوا بدمٍ كذب

ليقال: قميص من عثمان[1].

---

(١) عدوان، الأعمال الشعريّة الكاملة، م١، ديوان: «تلويحة الأيدي المتعبة» ٢٥

ويبدو واضحاً أن معاوية أخذ هذه الحادثة حجةً من أجل أن يبقى في سدة الحكم. وينسجم هذا مع الدور الذي يقوم بِهِ المستبد تجاه أبناء وطنه، حيث ينسب إلى من يطرح رأياً في بناء الأوطان تهمةً تجعلهُ يتجرّع الأسى وذلك من أجل بقائه فيما هو فيه. ولم يقف الشَّاعر عند هذا النموذج، بل أورد نصاً آخر يقول فيه:

هل هذه الرّفرفات عيون

يعشش في حمر أجفانها رمد

أم ترى أمةً تترمد

فالسوق ضارية

والدكاكين تعرض ما يستجد

قميصاً لعثمان

سيف علي

دماً للحسين[1].

تتضمن المقطوعة السابقة تناصّات عدّة، يهمنا منها التَّناص الوارد عن عثمان بن عفّان (قميصاً لعثمان)، ويظهر الانسجام بين ما ذهب إليه معاوية مع ما يذهب إليه الشَّاعر، حيث إن المستبد من أولياء الأمور يحتاج لذريعة يدخل من

(١) المصدر نفسه، م٢، ديوان: «للخوف كلّ زمان» ٢٦/ ٢٧.

خلالها إلى قلــوب النَّاس، فيستعطفهم، ويكسب ودّهم. ويعكس هـذا – أيـضاً – خسائر الأمة القديمة والَّتي تنسجم مع خسائرها المعاصرة، حيث إننـا نُطعـن بقوتنا الَّتي يجب أن نجابه بها الأعداء. ودماء قتلانا لا كرامة لها بيننا ولا خلود.

لقد أملى واقع الأمّة على الشَّاعر استحضار شخصية علي بن أبي طالب ﷺ لمـا لها من دور في التاريخ العربي الإسلامي. فقد جاء استحضارها في نمطين: الأوَّل منهما تمثل في إشارة لموقفٍ في حياة علي. وسأعالج هـذا في جانـب الخطابـة. أمـا النمط الثَّاني الذي ستركز عليه هذه الصفحات، فيتـضمن تناصـاً يمتـدّ ليـشمل النص كلّهُ. ومن ذلك قول الشَّاعر:

أنا من جند علي

فارس لم يرهب الموت ولم يحفل بمغنمْ

معه في أُحُدٍ قاتلتُ وحدي

وبكفي رددتُ السهم عن صدر النَّبي[1].

يستحضر الشَّاعر موقفاً لعليٍّ بـن أبي طالـب في غـزوة أحـد[2] عـندما وقـف مـدافعاً عـن الرسـول – صـلّى الله عليـه وسـلّم –. ويـرى الباحـث انّ هـذا الاستحضار ينسجم مع واقعٍ تعيـشه الأمّـة، حيـث إنّ الوقـوف بهـذه الـصورة

---

(١) المصدر نفسه، م١، ديوان: «تلويحة الأيدي المتعبة»: ٦٧.

(٢) ينظر ابن هشام، السيرة النبوية،تح مصطفى السقا وآخـرون.ج٣، دار احيـاء الـتراث العـربي، بيروت – لبنان:٨٥.

ينسجم مع وقوفه إلى جانب بعض أولي الأمر في تحقيق شرعيّة النظام. ويترك عدوان هذا قليلاً، ثم يعود إليه بموقفٍ آخر لعلي ؓ في فتح خيبر، وذلك بفتحهِ لحصن القموص بعد محاصرةٍ امتدت عشرين ليلةً[١] حيث يقول:

صار سيفي في رقاب الأشقياءْ

حينما نادى علي:

كلّ بابٍ تتوخاه إلى الجنّةِ

قد يفضي إلى باب جهنَّمْ[٢].

ويعلن بذلك من جديد أنّه يساند أولي الأمر حينما كانوا يعلنون وقوفهم مع وحدة الأمة،وترسيخ حضارتها في أذهان أبنائها، لكنّه يبتعد عن هذا الموقف بعد أن تختلف الأمور وتتبدل الأدوار ويصبح المدافع ناقماً على أبناء الأمة، منكراً لدور أرضها، ومن هنا لجأ إلى تناصٍّ آخر تمثل في موقفٍ خارجي وهو (عبد الرحمن بن ملجم)، قاتل على بن أبي طالب، حيث استحضره عدوان ليمثل دور خارجي جديد في تجربتهِ، وبذلك يكمل دوره السابق، ويعلن موقفهُ[٣] حيث يقول عدوان:

---

(١) المصدر نفسهُ: ٣٤٩/ ٣٥٠

(٢) عدوان، الأعمال الشعريّة الكاملة، م١، ديوان «تلويحة الأيدي المتعبة»: ٦٨/ ٦٩.

(٣) سامح الرواشدة، القناع في الشعر العربيّ الحديث (دراسة النظريّة والتطبيق)، ط١، مكتبة كنعان، اربد – الأردن، ١٩٩٥: ١٢١.

قلت: «مولاي أما قلتَ لنا: إنّ الجهاد -»

قطع الحاجب بالسيف النداء!

وعليٌّ صامتٌ لا يتكلّم.

حمل الحاجب صوتي في إناءْ

وعليٌّ صامتٌ لا يتكلّم.

ولذا أعطيتُ سيفي لابن ملجم[1]

وقد حافظ الرّمز ابن ملجم على موقفهِ السابق، فهو بطلٌ حسب رأي الخوارج، وعلي حائد عن الصواب. واستمر بهذهِ الدلالة في العصر الحديث، مما حدا به إلى حمل الدلالة نفسها[2].

ويمضي الشّاعر في تناصه باستحضار قصص بعض الشّخصيّات التّاريخيّة الّتي كان لها دورٌ في الأحداث. منها قصّةِ الحسين بن علي الذي استشهد في كربلاء بعد محاصرة عساكر ابن زياد لهُ، وكان أن قال قبل موتِهِ: «اللّهمّ احكم بيننا وبين قوم دَعَوْنا لينصرونا ثمّ هم يقتلونا»[3] ومن الأمثلة على ذلك قول عدوان:

---

(١) الأعمال الشعريّة الكاملة، م١، ديوان: «تلويحة الأيدي المتعبة»: ٧١.

(٢) ينظر سامح الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث: ١٢٢.

(٣) المسعودي، أبو الحسن، علي بن الحسين بن علي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، تح. محي الدين عبد الحميد، م٣، ط٤، مطبعة السعادة، ١٣٨٤ هـ - ١٩٦٤: ٧٠.

حين أتاك ذلك النّداء:

"إنْ كنت تبغي شربة من ماءْ

فدعْ على الرِّمال هذا السيفْ

لم يبق واحد من الصحابهْ»

وكنتَ واقفاً تحيطك الغرابهْ

وسط أتون الصيفْ

حين تهاوى النَّاس مثل ورق الخريف عنكْ[1].

يعكس الشَّاعر بهذا الاستحضار واقعاً حلّ بالحسين بن علي ﷺ حينما تخلّى عنه النَّاس، وتركوه بين أيدي القاتلين وحده، وذلك ينسجم مع موقف الشَّاعر والخيرين من أبناء الأمة الذين لا يريدون إلاّ اصلاحاً. وتشكل وقعة كربلاء[2] بماضيها حاضراً عند عدوان فهي رمز «الأسى والجراح والذم وأصبح النداء باسمه إشارة رمزية للغضب والحزن والشهادة في أعلى أبعادها الدينيّة والشعبية معاً في سبيل الموقف»[3]. إن عدوان يظهر حزناً وأسىً على المقاتلين الذين مُنعتْ عنهم الإمدادات؛ فأصبحوا ضحيّة الأمة في حروبها وقهرها.. وبذلك فإنّهُ يعكس واقعاً محزناً لمن يتصدى للباطل في الأوطان.

---

(١) الأعمال الشعريّة الكاملة، م١، ديوان: «تلويحة الأيدي المتعبة»: ٣١.

(٢) ينظر المسعودي، مروج الذهب ومعان الجوهر، م٣: ٦٤ – ٧٢.

(٣) خالد الكركي، الرموز التراثية العربية في الشعر الحديث، ط١، دار الجيل بيروت، مكتبة الرائد العلمية – عمان، ١٤٠٩هـ–١٩٨٩: ١٨٣.

ومن الأمثلة – أيضاً – قولهُ:

«حين فشلتُ أنْ أموت في رمال كربلاءْ

رجعتُ في قوافل البريدْ

بصقتُ في وجه يزيدْ

لكي يميتني بسجنهِ

لكنّما جلادهُ العنيدْ

أصرّ أن يخون سيدهْ

وأن أعود للحياة من جديدْ»[1].

يلحظ في الأسطر السابقة أنَّ التَّناص قد انحرف عن دلالته الأولى، حيثُ إنَّ الحسين قُتل في كربلاء، فتمنّى الشَّاعر أنْ يحلَّ بهِ على أيدي أعدائهِ ما حلّ بالحسين بن علي، ولكنّه أخفق في حصولهِ على هذا الشرف كما يعتقد. فلجأ إلى استحثاث الحاكم / المستبد على ذلك، لأنّه يجد في هذه الأوطان القهر والذل. ومن هنا فقد أصبحت حاضنةً للموت، ولذلك نلاحظ أن الانسجام بين الحسين بن علي ﷺ والشَّاعر يتبدد شيئاً فشيئاً، لأنّهما واجها قهراً وذلاً من الحاكم / المستبد، ولكنّهما اختلفا في نتيجة هذا الصراع. حيث إنَّ الحسين بن علي قد قُتل، بينما الشَّاعر امتدّت به الحياة.

*** *** ***

(١) ممدوح عدوان، الأعمال الشعريَّة الكاملة، م١، ديوان «تلويحة الأيدي المتعبة»، ١٦١

ويستحضر الشَّاعر موقف الرشيد مع الشجاعة، حيث يقول:

بيروت تابوت تكسّر عن رفاتي

فانزويت ألمُّ بعضي

وانزويت لشحذ بغضي

فاستوتْ فيَّ الهموم كروعة القدس

ما من عظيم اتّقيهِ وقد عبرتُ النار في بيروت

أنا لستُ غيماً للرشيد

يجبيه مني الخراج إذا نُفيتُ[١]

ولعلَّ الشَّاعر قد استخدم هذا التَّناص التراثيّ الخاص بهارون الرَّشيد من أجل أن يبرهن عن موقفهِ تُجاه بيروت حينما سقطت بين مخالب الأعداء، فلذلك ينفي أن تكون العلاقة بينه ومحتل بيروت كعلاقة السحابة بالرشيد، لأنّ العلاقة في الأولى تقوم على السلب، وفي الثانية تقوم على الإيجاب، ولذلك يبلور الشَّاعر تناصّاً، ينسجم مع واقع الشَّاعر بصورةٍ غير مباشرة.

وسنقف على نموذج آخر، استحضر الشَّاعر من خلاله توحيد الرشيد للأمة ودورهُ في حماية أرضها وهيبتها:

(١) عدوان، ديوان: «أبداً إلى المنافي». ٩٦

ضمّدوا كلّ جرحٍ بجرحٍ جديد

وارقبوا خوف أن يغدر البرمكي بنا

بعد موت الرَّشيدْ

لا ماء في المدنْ

والنَّار في المزنْ[1].

وتتوافق الحال بعد موت الرشيد، وما نحن عليه في هذا العصر، حيث الخروج من هزيمةٍ إلى أخرى، ومن موقع ذل إلى موقعٍ آخر. ويرمز البرمكي إلى العناصر غير العربية الطارئة الَّتي تعمل في الخفاء على دمار الأمَّة.

يستحضر الشَّاعر قصة طارق بن زياد حينما دخل الأندلس، فعندما وصلت الجيوش المسلمة إلى الشاطئ أحرق السفن. وقال لهم: «أين المفر؟ البحر من ورائكم، والعدو أمامكم»[2]، فثارت الجيوش، ونجحت في مهمتها، وتمّ فتح الأندلس وقد جعل الشَّاعر هذا الاستحضار على مدى قصيدةٍ كاملةٍ؛ مما أضاف حليةً قشيبةً على النص تستدعي انتباه المتلقي. ومن ذلك قول عدوان:

من أحرق السفن

قبل مجيء طارق؟

---

(١) عدوان، الأعمال الشعريَّة الكاملة، م١، ديوان «أقبل الزمن المستحيل». ٥٦

(٢) الدينوري، أبو محمد، عبد الله بن مسلم بن قتيبة، الامامة والسياسة، ط٢، [illegible] للثقافة، بيروت، ١٩٨٠، ١١٦

وقبل أن تجيئنا البنادق

من أوصل النار إلى المدن؟

الملايين كانت لديها الأماني

رقصتْ ذات يومٍ بغير هموم

بكت اليوم إذ فاجأتها الجريمة

مَنْ ترى أيقظ الأمة النائمة؟

ما الذي ضيعت هذه الأم الهائمة؟[1].

تظهر السطور السابقة خيانةً، فقد أحرق طارق السفن بعد الوصول، في حين أُحرقت السفن – هنا – قبل الفعل. ويبدو أن الذي أحرق السفن معروفٌ، بينما هو مجهول في تجربة عدوان، فيثير ذلك تساؤلاً في نفسهِ.

ولم يقف عدوان عند هذا التّناص فقط، بل أخذ يراوح بين حضوره وغيابه داخل النص، فقد قال في موقفٍ آخر:

هذه وصمةٌ

قد دفنّا رؤى طارقٍ بالهموم

كان سيفاً كسرناه فوق الصُّخور

---

(١) عدوان، الأعمال الشعرية الكاملة، م١، ديوان: «اقبل الزمن المستحيل». ٥٤

هذهِ لعنةٌ جلبتها إلينا السموم

لا نرى غير هذه الصقور،

الّتي منذ جئنا تدور

لا ماء في البحار

والنار في السفن

تمتد للمدن

وطارق كالحلم طار

ولم تجئنا في غيابه المزن[١].

يشكو الشّاعر من الزمان العنيد الذي أفقده أصدقاءهُ، ويمضي في التّناص نفسهِ، لكنّه يمثل – هنا– تناصّاً تراثياً كان يرنو إليه طارق حيث أنّه مات قبل أنْ يحقق آماله كلها، فرأى الشّاعر في هؤلاء المجاهدين (أصدقاءه) منفذين لأفكار الفاتحين الّتي حال الزمان بينهم وبين أمانيهم، ويرى الشّاعر أن الظالم المستبد في هذا العصر، والأمة الضعيفة بأهلها قطعا على هؤلاء أحلامهم. لكن هذا الإيجاب سرعان ما تلاشى بسبب خذلان أبناء الأمة لهؤلاء المجاهدين. ويمثل عدوان هذا المشهد بقولهِ:

(١) المصدر نفسهُ: ٥٧ / ٥٨.

والنار في الخنادقْ

وليس في أكفنا بنادقْ

ولم يعد إلى الجيوش طارقْ

لا تلوموه إذا مات،"[١].

إن الأمور الَّتي يواجهها مَنْ يتصدّى للدفاع عن الأمة غريبةٌ عظيمةٌ، تُميت في نفسِهِ حبَّ الفداء والتضحية، وذلك لأنَّ المستبد لا يترك هؤلاء وشأنهم، بل يصطنع لهم المتاعب والشقاء، ومن هنا لا ينصرهم مجاهدين، ولا يتركهم كيفما يريدون. ويعود هذا التشكيل – من هذه النُّصوص – إلى قدرة الأديب على تعلمه مع مكنوزه الثقافي، وذلك بغية إنتاج عملٍ أدبي يحمل بصماته الخاصة به بحيث يصعب على القارئ غير المدقق كشف خيوطه المكونة له[٢].

التَّناص الأدبيّ

جاء التَّناص الأدبي متناثراً في شعر عدوان بصورةٍ أكثر مما هي عليه في النّمطين السّابقين، حيث تضمّن ثلاث صورٍ: الشعر، والخطب، والأمثال. أما الشعر فقد انسجم عدوان مع شعراء من عصور مختلفة؛ فقد انسجم مع امرئ القيس، وعنترة العبسي، ومالك بن الرّيب، والمتنبي، وأبي العلاء المعري،

---

(١) المصدر نفسه: ٦٣.

(٢) ينظر عبد الله اصطيف، خيط التراث في نسيج الشعر العربي الحديث. مدخل تناصي، مجلة فصول، م١٥، ع٢، ١٩٩٦: ١٨٥.

وإبراهيم طوقان.. وللأمثال حضورٌ بارزٌ لكنّه لم يبلغ حضور الشعر، وقد ارتكزت – في غالبها – على موضوع الحق وسلبِهِ والقهر، لينسجم بذلك مع ما تعانيه الأمة في هذا الزمان من قهرٍ وهزيمةٍ. فيما قُصرت الصّورة الثالثة على الخطب، لكنّها لم تظهر بصورةٍ كبيرةٍ كما في الشعر والأمثال، وقد ظهر التكرار جليّاً فيها. ومن ذلك خطبة الحجاج بن يوسف الثقفي في أهل العراق، حيث وردت في دواوين مختلفة منها: «أبداً إلى المنافي: ٥٦» و«الظل الأخضر: ٤٧ / ٤٨»، ولم تقتصر هذه الأنماط على ديوانٍ بعينهِ، بل جاءت متناثرةً في معظم الدواوين.

إن المعرفة الإنسانية معرفةٌ تراكميةٌ، يخدم بها بطريقةٍ غير مباشرةٍ. ومن هنا فلا بد للمبدع المتأخر من التأثر بنصوص أدبية قد سبقته، ويجب أن يكون التأثير منسجماً مع الموضوع الجديد المقدّم، لا أنْ يكون النص مقحماً، لأنّه بذلك يحطّ من قدر العمل الأدبي، ويلغي كثيراً من جمالياته وسيدرس الباحث هذا الجزء من فصل التّناص من خلال: الشعر، والخطابة، والأمثال العربيّة.

أ- الشِّعر:

يستحضر الشّاعر ما أثر عن امرئ القيس حينما وصل إليه خبر مقتل أبيه: «اليوم خمرٌ وغداً أمرٌ». وبذلك أعلن من خلالها عن نقطة تحوّل في حياتهِ؛ فترك النساء والخمر، وتوجه إلى المطالبة بثأر أبيه، ذلك لأنّ الثأر لديه ولدى أبناء الصحراء يشكل جلاءً للمصيبة الّتي لا يسد أبوابها سوى هذا الفعل، وكذلك الشّاعر فقد أصابته الهموم، ولكنّها لم تكن همّ أبٍ، بل كانت همّ أُمٍ ينكلّ بها، ويستهزأ بشرفها، فلم ترَ نصرةً، فقامت لنصرة نفسها، حيث يقول الشّاعر:

تحت قناع الأبوة

صاغوا الدماء

لتزويق وجه الجريمة

باسم السياحة

لكن قتل الأمومة بالنّعلِ غالٍ

أنا الآن خمرٌ،

وأمي هي الأمر

أمي تطارد قاتلها -

لا تنام[1].

إن هناك انسجاماً بين النص التراثي، ونص عدوان. وذلك لأنهما يبحثان عن شيء يعبث في وجوديهما. فامرؤ القيس يبحث عن قاتل أبيه ليخلّص نفسهُ من همٍّ نفسيٍّ اجتماعيٍّ، يستعيد به كينونته الَّتي فقدها. أما عدوان فإنّه يبحث عن ثأرٍ لهذه الأمة، لأنّها رمز هويته، وعنوان وجوده فيبحث، عن هذا الثأر بين أبناء الأمة أنفسهم، أولئك الذين سلبوها إرادتها، والأعداء المجتمعين على قهرها، وبذلك فإنّه يحاول أن يسترجع كينونتها ووجودها بين الأمم. ومن هنا فإنّ همَّ امرئ القيس همٌّ فرديٌّ وجماعيٌّ في آنٍ؛ لأنّ القبيلة كلّها تنشد ما ينشد إليه الفرد،

(١) عدوان، الأعمال الشعريّة الكاملة، م١، ديوان: «أمي تطارد قاتلها»: ٤١ / ٤٢.

بينما يمثل همُّ عدوان أمّةً بأسرها فاقدةً لاستقلالها. وقد عكس بهذا التَّناص درجةَ الذّلة الَّتي وصلت إليها الأُمّة، حيثُ إنَّ المرأة نفسها هي الَّتي قامت لتنصر نفسها؛ لأنّها لم تجد ناصراً، بينما وجد والد امرئ القيس ابنهُ ناصراً له، ولذا أسفر الشَّاعر عن سموِّ النفس العربيّة الحديثة في هذا المجال.

ويمضي الشَّاعر / عدوان في تناصّه، فيستحضر قصّة عنترة الذي كان يشكو من أنّ المتقدّم لم يترك للمتأخر شيئاً حيث يقول:

هل غادر الشعراء من متردّم   أم هل عرفت الدّار بعد توهُّم[1]

وينسجم عدوان مع هذا المعنى انسجاماً ناجحاً، حيثُ استبدل حديث الشعر بحديث الشّهادة، ليتحدّث عن شهداء بيروت الذين روّوا الأرض بدمائهم، فلم يجعلوا فيها موقعاً إلاّ وقد تركوا لهم فيه صحباً. ومن ذلك قوله:

ما غادر الشهداء في بيروت من متردمِ

وقصيدتي لم تكتمل

ما زال ينقصني شهيد

ما زال نصف القول محتقناً

ويحرق لي فمي[2].

---

(١) عنترة العبسي، الدِّيوان شرح يوسف عيد، ط١، دار الجيل، بيروت، ١٤١٣هـ١٩٩٢: ١٣.

(٢) عدوان، ديوان «أبداً إلى المنافي» :٥٨.

ولكن هذا الإعلان من عنترة – بأنّ الشعراء السابقين له لم يتركوا له ولغيره مجالاً في كتابة الشعر – لم يثنه عن كتابة الشعر، وكذلك الحال عند عدوان، فمع كثرة الذين زكّوا أرض بيروت بدمائهم، لم يتراجع عن الطلب بمزيد من الشهداء، لأن هدفه في تحرير الأرض من أعداء الأمة لم يتحقق بعد. ومن هنا جاء عنوان القصيدة الَّتي أخذت منها هذه الأسطر السابقة «قصيدة ينقصها شهيد».

ولم يقف الشَّاعر عند هذا النموذج، بل أورد نماذج أخرى بيّن من خلالها حالاً تعانيها الأمة. فهاهو ذا يستحضر بيتاً آخر لعنترة – الذي لم يعترف به والده، لأنه ابن أمةٍ ليظهر موقف قومه منه في حالتي السلم والحرب:

ينادونني في السلم يا ابن زبيبةٍ   وعند صدام الخيل يا ابن الأطايب[1]

ولعل هذا ينسجم مع ما ذهب إليه عدوان، حيث إنّ العربي الفقير المظلوم مهضوم الحقوق في وطنه، فلا يعبأ به أحدٌ في حالة الرّخاء، وعندما تشتد الأزمات يعلقون الآمال عليه بما يقدّم من جهودٍ:

كان قد ضيّع في الفقر الحياة المرّة

امتدّتْ بموتين

فماشى الحرب لم يُومِ لشيءٍ بالوداعْ.

---

(١) عنترة العبسي، الديوان: شرح يوسف عيد: ١٧٠.

وردت في بعض الطبعات «الأكارم»، ولكن أكثر رواية لهذا البيت «الأطايب».

كان يدري أنَّ هذي الأرض

مهما وجدت منْ يملك الأطيان فيها

من يبيع التُّرب منها

لا تلاقي غيرهُ في السّاح إذ يقوى على الأرض الصراع

«تعيّره في السلم يا ابن زبيبةٍ

وعند اصطدام الخيل يا ابن الأكارم»

أقبلت تطلبهِ الحرب فماشاها[1].

يستحضر الشَّاعر موقف الخنساء من مقتل أخيها صخر، حيث يقول:

وتجثّم فوق أعيننا وحوش اللّيل

تأبى الشّمس أنْ تأتي مع الرِّيح

فيغرق في الظلام المرِّ شيطان بتسبيح

وتجهش حولنا فوج التّماسيح

يدوم بكاؤهم جيلاً

ولولا كثرة الباكين حولي

ما تعرت نسوةٌ للفاتحين ضحى

(١) عدوان، الأعمال الشعريّة الكاملة، م١، ديوان «الدماء تدق النوافذ»: ٧١ / ٧٢.

ولا اهترأت سيوف الجند في بيتي

ولا قتلت قبيلتنا ابنها صخراً

ولا عشنا بلا شمس[١].

وينسجم هذا مع قول الخنساء:

ولــولا كثــرة البــاكين حولـــي علــى إخــوانهم لقتلــت نفــسي
ولكــــن لا أزال أرى عجـــــولاً ونائمــــةً تنــوحُ ليــوم نحــسِ[٢]

ومن ينعم النظر في أبيات عدوان يجد توحداً في البكاء بينه من جهةٍ الخنساء من جهةٍ أخرى، لكن الوظيفة لهذا البكاء تختلف عند كلّ منهما، فقد اتخذته الخنساء حزناً وألماً على أخيها صخر، فهي «تتعزّى ببكاء الآخرين، وتسلو عن أحزانها بأحزانهم وكثرة الباكين حولها تدفعها للصبر»[٣]، ويبدو أن «الخنساء المعاصرة تعلّل الهزيمة، وتعيد النتائج إلى مسبباتها، فتعري النسوة للغزاة وضح النهار، واهتراء الأسلحة دون أن يستخدمها الجند لرد الأعداء، وانشغالهم بقتل بعضهم جاء بسبب كثرة الباكين حولها، وتقاعسهم عن تحمّل المسؤولية، مما يزيدها حزناً فوق حزنها»[٤]. وينحرف رمز البكاء من بثِ «معاني النبل والجلال

(١) المصدر نفسهُ، ديوان: «الظل الأخضر»: ٢٣.

(٢) الخنساء، الديوان، شرح (أبو العباس - ثعلب)، تح. أنور أبو سويلم، ط١، دار عمّار، عمّان، ١٩٨٨: ٣٢٦.

(٣) سامح الرواشدة، القناع في الشعر العربيّ الحديث: ١١٢.

(٤) المرجع نفسه: ١١٢.

والجلال والقدرة على بث العزاء في صدر الـشَّاعر« ليـصبح «رمـزاً» مـن رمـوز الخور والذلة والتهرّب الجبان من مواجهة مسؤولية الثأر للشهداء[1].

لقد نوَّع عدوان في استحضاراته؛ فجاءت من عصورٍ مختلفة. ويعدُّ مالك بـن الريب من الشعراء الذين حققوا طاقاتٍ فنيّةٍ عاليةٍ، وتعدُّ قصيدتهُ اليائية الشهيرة من القصائد الَّتي عُنـي بهـا النقـاد. وكـان لعـدوان أن استحـضر شـيئاً منهـا في قصيدتهِ «سفر الدم والميلاد» حيث يقول:

تأوّهنا على بطل

يعيش لكي يموت،

يموت كي يحيا

يقلب طرفه المجروح: «منْ يبكي عليَّ؟»

فلا يرى إلاّ حساماً غارقاً في الرمل ملويا

ومهراً لم يعد في النَّاس من يسقيهْ

فيقضي ماسكاً رمحاً ردينيّاً

وحزناً ليس من يحكيهْ

تأوّهنا.. وقلنا: مات ميتته الأخيرة لم يعد يحيا

تعالوا علّنا نبكيه[2].

---

(١) ينظر علي عشري زايد، عن بناء القـصيدة العربيّـة الحديثـة،دار العروبـة،الكويت،١٩٨١:١٦١ (بتصرّف بسيط).

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، م١، ديوان: «تلويحة الأيدي المتعبة»: ١٩٣ / ١٩٤.

إن الناظر في الأسطر السابقة يجدها منسجمةً مع قول مالك بن الرّيب:

تذكرت من يبكي عليَّ فلم أجد سوى السيف والرمح الرديني باكيا
وأشقر محبوكاً يجرُّ عنانه إلى الماء لم يترك له الموت ساقيا[1]

ويكمن هذا الانسجام في الهدف المشار إليه، حيث إنَّ مالك بن الريب ترك الدنيا وصاحب سعيد بن عثمان بن عفان إلى خراسان بعد أن ولاَّه معاوية بن أبي سفيان عليها، ثم أصاب مالك مرض فمات فيها وحيداً بعيداً عن أهله. وكذلك الحال عند عدوان فقد مات البطل العربي وحيداً غريباً في الصحراء، لا يعرف عن خبره سوى المخلصين من أبناء الأمة، لأنّه يبث في وجوههم البشرى.. وهذه الوحدة هي الَّتي أبعدت البطل عن مسرح الحياة ليذهب دون تأثير. ويتكرر المعنى نفسه عند عدوان في مقطوعةٍ أخرى، لكنّه جعل البطل – هذه المرّة – هو الذي يسأل، وهو الذي يصل إلى الحقيقة المرّة بنفسه، حقيقة الوحدة في هذه الأمة، حيث يقول:

لأنني سألتُ: من يبكي عليَّ

لم يجب أحد

سألت مَنْ يأتي معي

(١) اليزيدي، أبو عبد الله محمد بن العباس، كتاب الأمالي، عالم الكتب، بيروت، مكتبة المتنبي – القاهرة. ١٩٦٩: ٤١.

فلم يجب أحد!

أحد!

أحد!

أحد![1]

يستحضر عدوان المتنبي في زمنٍ تضجّ الأمة من هول ما يحلّ بها من قهرٍ وفرقةٍ ... ففي قصيدة «سيأتيكم زمان»، يقول:

قلنَ: ماذا سيفقدنا السَّبيُ

- ماذا تبقى لجند العدو؟

- وفيمَ نخاف اغتصاب العجم

- أغريقٌ يخاف البلل

ما لجرحٍ بميّتٍ ألم[2].

يشير الشَّاعر من خلال الأسطر السابقة إلى حالة تعيشها الأمة، لا يؤثر فيها مزيد من القهر، لأنها أصبحت مسلوبة الإرادة. وهذا ينسجم مع بيت المتنبي:

من يهن يسهل الهوان عليه ما لجرح بميِّتٍ إيلامِ[3]

(١) الأعمال الشعريّة الكاملة، م١، ديوان «تلويحة الأيدي المتعبة»: ٦٥.

(٢) المصدر نفسه، ديوان: «أقبل الزمن المستحيل»: ٤٦.

(٣) ناصيف اليازجي، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، دار القلم، بيروت – لبنان: ٦٣.

ويرى الباحثُ أن الشَّاعر / عدوان يلجأ في بعض الأحيان إلى التَّناص المباشر لفظاً ومعنى. ومن أمثلة ذلك قولهُ:

ثم مرّت مدينتنا

بغتةً وأنا في الطريق إلى البيت، يتعبني الدَّربُ

تأتي إليّ وتسندني

بغتةً وأنا في ظلام اغترابي

تطلُّ وتلقي عليّ السَّلام

وزائرتي كأن بها حياءً فليس تزور إلا في الظلامْ

فرشت لها الهزائم والمنافي فعافتها وباتت في عظامي[1]

إن المدينة عند عدوان هي الحمّى عند أبي الطيّب، فالحمّى توقظ المتنبي ليلاً بآلامها حيث العتمة والسكون والارتخاء، وهذا ينسجم مع حال المدينة العربية الَّتي توقظ عدوان على آلام الأمة فتزيد من أرقهِ، ويحدث هذا في واقع مهزوم (الظلام عند المتنبي)، وسكون مميت، وذل عظيم، ويرى الباحث أن عدوان يزيد من هذا الإيقاع بتبديل كلمتين في البيت الثَّاني من أبيات التَّناص مع المتنبي (الهزائم والمنافي)، ليصبح بذلك التناسق كبيراً، حيث وردتا في ديوان المتنبي (المطارف والحشايا) فيبرهن بذلك عن قهرٍ يمتد إلى العظم..

(١) عدوان، الأعمال الشعريّة الكاملة، م١، ديوان: «أقبل الزمن المستحيل»: ٣٩ / ٤٠.

ويظهر عدوان نمطاً آخر من التّناص مع المتنبي، حيث يلجأ إلى الانحراف بالنّص، فيقلب دلالة النص المستحضر.

وأبلغُ ذكرياتي كالعناكب تستعيد خيوطها وتغوص في العفن

إذا ما أرعبتها هجمة الأعداء.

وها أنذا ملء المحجرين دماءْ

لأني كلما أوغلتُ في الماضي

أتوه بزحمة الأشلاء.

كذبتُ عليك لمّا قلتُ إن الخيل تعرفني

ويعرفني كذاك اللّيل والبيداء[1]

إن آلام الأمّة دفعت الشّاعر إلى تكذيب نفسهِ، فلا الخيل تعرفه ولا اللّيل ولا البيداء، ذلك لأنَّهُ وقف وحيداً في ساحات القتال، فلم تعدْ الأمة اليوم هي الأمة بالأمس، وينسجم هذا المعنى في بدايته مع قول المتنبي:

الخيل واللّيل والبيداء تعرفني والسيف والرّمح والقرطاس والقلم[2]

ولقد اكتسبت هذه الأسطر المعاكسة في المعنى بعد أن توصل الشّاعر إلى أن من يدافع عن وطنهِ - في هذا الزمان - لا يجد إلا حرباً وعداءً متواصلين من

(١) المصدر نفسه، ديوان: «الظل الأخضر»: ٤٧.

(٢) ناصيف اليازجي، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب: ٣٤٣.

الخادعين لأوطانهم، ويبدو أن هذا الانحراف الدَّلاليّ قد شكّل انزياحاً أضاف شعريّة على الأسطر، وأظهرت حقيقةً تنير دروب من أرادوا الفداء لأوطانهم من جديد. وبخصوص هذا النّمط الذي نسير عليه، فإنّه «دون استيعاب محدث لمعنى نظرية السَّرقات عند العرب، ومقارنتها بما يصطلح عليه في الغرب هذه الأعوام ما بين التَّناص ومعاييره والتأثير وانحرافاته، ومحيط التوقعات وشراكه القارئ، يصعب أن نخرج فالحين من المدارات القديمة الَّتي انغلقت الأبواب على الموضوع؛ فعدّه الدّارسون مضيعةً للوقت لا فائدة منه ولا ثواب»[1].

يقدّم عدوان تناصّاً تراثياً يستحضر خلاله رأياً لأبي العلاء المعري في الحياة بعد الموت، ليولد بذلك توافقاً رائعاً يظهر قداسة الشهيد بعد موتِهِ، لأنّه تنازل عن الحياة الَّتي يرنو إليها المخادعون قبالة نصرة الأوطان.

حيث يقول:

خفّف الوطء

فهذي الأرض أجساد ضحايا

ولدت عاريةً عاجلة

عاشت بعريٍ وعجلْ

أسرعت للموت لم تلبس كفنْ

---

(١) مسند جاسم الموسوي، نظريّة التفاعل في الشعر العربيّ المعاصر، مجلّة علامات، ج٢٤، م٦، صَفَر ١٤١٨هـ - يونيه ١٩٩٧: ٤٦.

نحنُ ربينا على أجداثها زُغباً عراةً

ونمونا رغم املاق الزَّمنْ[١].

ويستلهم الشَّاعر فلسفة أبي العلاء ليتوحّد بهموم الفقراء والجياع، ولذلك يضم صوته إلى صوت أبي العلاء في دعوته إلى احترام الجثث الرّاقدة تحت التراب بخلع النعل والمشي بتؤدةٍ[٢]:

خفّف الوطء! ما أظن أديم الـ   أرض إلا من هذه الأجساد[٣]

لم يقتصر عدوان في تناصّه الأدبي على النُّصوص التراثية، بل اشتمل -أيضاً- على النُّصوص الحديثة، حيث استحضر قصيدة طوقان «موطني» والَّتي تمثل اعتزازاً بالوطن / الأم. ومنها قولهُ:

موطني الجلال والجمال   والسَّناء والبهاء في رباك

والحياة والنَّجاة   والهناء والرجاء في هواك

هل أراك

سالماً منعَّماً   وغانماً مكرماً

(١) عدوان، الأعمال الشعريّة الكاملة، م٢، ديوان: «يألفونك فانفر»: ٨٦.

(٢) محمد برغوث، بنية الرمز الشعري عند ممدوح عدوان، مجلّة المعرفة، السنة (٣٥)، العدد (٣٩٧)، تشرين الأوّل ١٩٩٦. وزارة الثقافة - سوريا: ١١٠ (بتصرف بسيط).

(٣) أبو العلاء المعرّي، ديوان «سقط الزّند»، ط١، شرحهُ أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان. ١٤١ - ١٩٩٠: ١٩٧.

هــــــــــــــل أراك في عــــــــــــــــلاك

تبلغ السماك

موطني[١].

إن من يتفحّص في الأبيات السابقة يجدها تظهر قضيتين: الأولى منهـا، حبّ الشّاعر لوطنهِ والتغزّل به. أما الثّانية: فتمني الشّاعر لوطنه التحرر والاستقلال. وينسجم هذا المعنى مع ما ينشد إليه الشّاعر / عدوان في مجموعاته الشعريّة، ولكنّه - هنا - يقدم انحرافاً لهذا المعنى، ولعلّه في هذا يبرهن عن واقعٍ عربيٍّ، حيث يقول:

ها قد كبرنا

لا وقت لأغنيات أو للأمنيات

ولا: «موطني، موطني»

ثم لا وقت للشهداءِ

كبرنا على الكلمات البسيطة[٢].

ويكمن الانسجام في المعنى الأولي لا المعنى الناتج عن تجربةٍ واقعية، ممّا أخرج التّناص إلى جوّ من الانحراف في الدلالة. ومن هنا فإنّ التّناص «وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي دونه إذ يكون هناك مرسل بغير متلقٍ متقبل مستوعب مدرك لمراميه»[٣]. ويقصد من هذا النص «أن

(١) إبراهيم طوقان، الديوان، دار العودة، بيروت، ١٩٩٧: ٥١١.

(٢) عدوان الأعمال الشعريّة الكاملة، م٢، ديوان: «لابدّ من التفاصيل»: ٨٣.

(٣) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعريّ (استراتيجيّة التّناص): ١٣٤ / ١٣٥.

التَّناص يتكئ على الثقافة المعرفيّة الَّتي تجعل من اللّغة، ومضامينها وسيلة توصيل، فلا يمكننا أن ندّعي أننا ننجز نصّاً لا أثر فيه للنصوص الَّتي شكّلت المشترك المعرفي للأمة، ولا أحسب أن هناك من يدعي أنه يصوغ نصّاً خارجاً على كلّ المواصفات اللّغوية والمعرفيَّة الَّتي تواضع عليها النَّاس، وهذا يعني أن التَّناص وسيلة تواصل، وأنّ الإنسان بدونه يكون مرسلاً بدون متلقٍ مستقبل مستوعب مدرك لمراميه»[1].

ب- الخطبة

لم يقتصر الشَّاعر / عدوان على الشعر في تناصّهِ، بل اتجه إلى النثر. وسنقف عند نموذجين من الخطب:أحدهما للإمام علي بن أبي طالب، والآخر للحجّاج بن يوسف الثّقفيّ.

يستحضر الشَّاعر جانباً من موقف علي بن أبي طالبٍ ﷺ عندما خطب بأهل الأنبار بعد إغارة سفيان بن عوف الغامدي عليهم، وأخذه لأموالهم.. حيث قال: «إذا قلتُ لكم اغزوهم في الشتاء، قلتم هذا أوان قُرٍّ وصرٍّ، وإذا قلتُ لكم اغزوهم في الصيف، قلتم هذه حمارّة القيظ، انظرنا ينصرم الحرُّ عنا»[2].

وينسجم عدوان مع هذا النص في قولهِ:

يا أيها الرمح الذي لم تحن رأسه

---

(١) سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، دراسة في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر، اربد – الأردن، ١٩٩٩: ٧٨.

(٢) أحمد زكي صفوت، جمهرة خطب العرب في عصور العربيّة الزاهرة، ج١، المكتبة العلميَّة. بيروت – لبنان: ٤٢٨/ ٤٢٩.

ولم تكسره ريح الغرب

نخاف أن نضل عن دروبه

ففي دروبهِ سينبت الصدأ

والنَّاس سوف يحجِمون

خوف اشتداد الحرْ،

أو خوف اشتداد القُرْ[1].

ويظهر هذا الانسجام صنفين من النَّاس في عصرين متباعدين يتوحدون في الصِّفات، وهذان الصنفان لا يجهدان نفسيهما في سبيل كرامة الأمة، وكرامتهم – أيضاً – ويريد الشَّاعر / عدوان – هنا – أن ينبِّه المخلصين على أن هذا الفعل لا يثنيهم عمّا هم فيه من نضال. فالنَّاس من هؤلاء يبحثون عن عذرٍ ينفذون من خلاله إلى ما يصبون من راحةٍ ودعةٍ، ولو كان ذلك على حساب أرضهم وأموالهم وعرضهم. ويحاول عدوان – هنا – «تقديم أفكاره ومبادئه الثوريَّة، من خلال اكتشاف جوانب جديدة في رموز عربيَّة وإسلاميَّة قديمة»[2].

---

(١) الأعمال الشعريّة الكاملة، م١، ديوان: «تلويحة الأيدي المتعبة»: ٣٥ / ٣٦.

(٢) أحمد بسام ساعي، حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، ط١، دار المأمون للتراث، دمشق، ١٣٩٨، ١٩٧٨: ٣٤٣.

يستحضر الشَّاعر/ عدوان خطبة الحجّاج حينما ولّي على العراق في مقطوعته الآتية:

أيها الصَّحب الذين اقتربوا مني كثيراً

هيئوا لي مجزرةً

إن شعري استمرأ الطعم الذي ذاق بـ (صبراً)

لم يعد ينفعني الصمت الذي يشمل ليل المقبره

ولماذا ينتشي الأعداء بالقتل

ولا أكسب شِعراً

وألوفٌ جاهزون الآن للذبح

رؤوسٌ يانعاتٌ للقطّافِ

ما الذي يمنع أن تُلقى بحضني

ثم اختار لتزيين القوافي

وأباهي بمعانيها الفريده[1].

تظهر المقطوعة السابقة مشهد القتل الذي يحدث في وطن الشَّاعر على أيدي المستبدين، لكنّه يرى فيه إيجاباً يكمن في استثارة الأهل من أجل قول الحق.

---

(١) ديوان: «أبداً إلى المنافي»: ٥٥ / ٥٦.

وينسجم هذا مع قول الحجّاج لأهل العراق: «إني لأرى رؤوساً طامحةً، وأعناقاً متطاولة، ورؤوساً قد أينعت وحان قطافها، وإني لصاحبها»[١]. وذلك لأنّه رأى في هذا القتل إصلاحاً لأمر الدولة، وتحقيقاً لأمنها.

ومن ذلك - أيضاً - قول عدوان:

وإن النَّاس، كلّ النَّاس

إن أضع العمامة يعرفوني

فارس التّاريخ والصحراء

وإنّي إنْ أضع تلكَ العمامة

أفتقدْ كالبدر في الظلماء[٢].

وتنسجم هذه الأسطر مع عجز بيتٍ أورده الحجّاج في خطبته عندما تولّى العراق[٣].

«أنا ابن جلا وطلاع الثنايا   متى أضع العمامة تعرفوني»[٤]

ويكمن الانسجام بينهما في إظهار الصفات الَّتي تحقق عدلاً بين النَّاس، كلّ منهما على طريقته الخاصة.

---

(١) أحمد زكي صفوت، جمهرة خطب العرب في عصور العربيّة الزاهرة، ج٢: ٢٨٩.

(٢) الأعمال الشعريّة الكاملة، م١، ديوان «الظلّ الأخضر»: ٤٧ / ٤٨.

(٣) البيت لسحيم الرياحي، انتشر وشاع بعد تمثل الحجّاج بهِ.

(٤) جمهرة خطب العرب: ٢٨٨.

ج- الأمثال العربيّة.

تعد الأمثال تراثاً تتكئ عليه الأعمال الأدبيَّة، ويعكس هذا التَّنوع بين أنماط التُّراث ارتباطاً وثيقاً بين الشَّاعر / عدوان وتراث أمته. ومن أمثلة ذلك قولهُ:

وطلبت أن يتوسَّع الميدان

أبقى في القتال

طلبت أن أحمي صغاري أو بلادي

وامتشقنا بعض أوجاع المخيم والمنافي

كي نفل بها حديداً

غير أن الأرض، كلّ الأرض،

خافت من سلاحي[1].

ويشير الشَّاعر إلى أن تحرير الأوطان يحتاج لعزيمةٍ وقوة جأشٍ، فلا تسترد أوطانٌ دون نضالٍ، وينسجم هذا المعنى مع المثل العربيّ «لا يفل الحديد إلاَّ الحديد»[2]، لأن الحضارات تقاس بما تقدمه للبشريّة، ولكن لا يتضح هذا الجهد، ولا يحفظ لها كرامةً إذا لم تكن قويةً، لأن القوة هي لغة هذا العصر.

---

(١) عدوان، ديوان «أبداً إلى المنافي»: ٧٧.

(٢) الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم، مجمع الأمثال، ج٢، تح. محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الفكر، بيروت، ١٣٩٣ – ١٩٧٢: ٢٣٠.

ولقد طوّف الشّاعر وصحبةُ البلاد ليكسبوا عزّةً ومكانةً، ولكنهم عادوا دون تحقيق شيء، لأن الأوطان لم تعد منتجةً كما كانت.

وقد عبّر عن هذا بقولِهِ:

بعد أن طفنا بلاد الله

كي نرجع للقرية يوماً باللُّجينِ

عائدون الآن في صمتٍ

حفاةً فاتهم خُفَّا حُنينْ

وأضعنا كلّ ما كنّا جلبناه

ولم يبق سوى هذا الدم الساكن

في صمت اليدين[١].

يكشف النّص انسجاماً مبدعاً بينه وبين المثل العربي «رجع بخفي حنين»[٢]، ولم يُبقِ على العودة «بخفي حُنين» بل فاتهم خفا حُنين. ومن هنا فقد اكتسب المعنى إغراقاً وأوضح من خلاله خسارةً ألمت به وبصاحبهِ بعد أربعين عاماً، لأنّ الشعوب استهوت الذّل، وما عادت تضج من أجل هتك أستاره.

وسنقف عند نموذج أخير من قصيدة «روي عن الخنساء»، يظهر عدوان من خلاله الحال الّتي وصلت إليها الأمة، فالحكم كان في منأى عن الفرد، والفرد معزول عن المشاركة في الحياة الفعليّة»[٣]، حيث يقول عدوان:

---

(١) عدوان، ديوان: «لا دروب إلى روما»: ٣٠ / ٣١.

(٢) الميداني، مجمع الأمثال، ج١: ٢٩٦.

(٣) أحمد ساعي، حركة الشعر في سورية من خلال أعلامه: ٣٩٧.

أيا سمّار ليلتنا.. أعذروني

إذا أضعت تسلسل القصةْ

فبعد هنيهةٍ تغفون في أحضان نسوتكم

لئلاّ تحملوا غُصّة

وغفوتكم ستسلخني

ولكن..

لن يضير الشاة، بعد الذبح،

أن تسلخ[1].

فلم يعد الشّاعر منتبهاً لما يحدث، ذلك لأن أهل العروبة أحبّوا الحياة الهانئة المصنوعة على أعين الأعداء – على النضال، ولعلّ هذا ينسجم مع المثل العربي المشار إليه «إنَّ الكبش إذا ذبح لم(يألم) من السّلخ!»[2] ولذلك، فلا بدّ من لغةٍ جديدةٍ تناسب العصر لعلّها تحدث نجاحاً في نفوس أبناء الأمة، ليعود المخبر إليها من جديد، وتبزُغُ راياتها خفّاقةً كما كانت. فهل من سبيل؟!

(١) عدوان، الأعمال الشعريّة الكاملة، ديوان: «الظل الأخضر»: ٢٦ / ٢٧.

(٢) ابن عبد ربه الأندلسي، أحمد بن محمد، العقد الفريد، جـ٤، ط١، دار إحياء التراث العربي، بيروت – لبنان ١٤٠٩، ١٩٨٩: ٣٩١.

المثل قالته أسماء بنت أبي بكر رضي – الله عنهما – بعد مقتل ابنها عبد الله بن الزبير.

الفصل الرَّابع
(المفارقة)

- توطئة.

١ – أنماطها في شعر عدوان.

- المفارقة اللفظيَّة.
- مفارقة السّخرية.
- مفارقة الإنكار.
- مفارقة التَّحول.
- مفارقة الأدوار.
- مفارقة الفجاءة.
- المفارقة التّصويريَّة.

٢ – المفارقة والنَّص الشِّعريّ.

- مفارقة العنوان.
- القصيدة المفارقة.

توطئـة:

وردت المفارقــة لأوَّل مــرّة في جمهوريــة أفلاطــون، وقــد أطلــق عليهــا مصطلح«إيرونيئيا»[١] وبذلك فقد نشأ المصطلح في إطار فلسفيٍّ لا يـزال مواكبـاً له حتَّى هذا العصر[٢]، ولعلَّ المصطلح اليونـاني (Paradox) يـبرهن صـحة هـذا التوجه حيث إنه يتألف من مقطعين «من البادئة Para وتعني المخالفة أو الـضد، ومن الجذر doxa وتعني الرأي فيكون معنى الكلمة: ما يضاد الرأي الشائع»[٣].

ويبدو أنَّ المفارقة لم تظهر في الإنجليزيَّة حتى عام ١٥٠٢م، فبقيت بعيدة عن الاستعمال الأدبيّ العام حتَّى بدايـة القـرن الثـامن عـشر. وهـذا لم يمنـع وجـود عبارات سائرة في الاستعمال اللفظيّ تقترب من جو المفارقة مثل: يـسخر، يهـزأ، يعيّر، يغمز،يتهكم، يزدري، يحتقر، يهين ...[٤]. وتعدّ جهود «فريدريك شـليجل «و كير كجورد» الممهد الحقيقي للبحـث في صـميم المفارقـة الأدبيَّـة، حيـث إنَّ «شليجل» بحث في المفهوم الرومانسي للمفارقة، وقد كان مدخلـه جماليـاً إليهـا. أمَّا «كير كجورد» فقد ركَّز على العلاقة بين صـانع المفارقـة ولغتـه؛ وذلـك مـن خلال كتابه «فكرة المفارقة»[٥].

---

(١) ينظر دي. سي. ميويك، المفارقة وصفاتها، موسوعة المصطلح النَّقديّ: ٢٦.

(٢) ينظر نبيلة إبراهيم، المفارقة، مجلة فـصول، م٢،ع٣-٤، الهيئـة المـصريَّة العامـة، إبريـل سـبتمبر ١٩٨٧،: ١٣٤.

(٣) مراد وهبه، المعجم الفلسفي، دار الثقافة الجديدة، ط٣، القاهرة، ١٩٧٩: ٤١٧.

(٤) ينظر المفارقة وصفاتها: ٢٨.

(٥) ينظر نبيلة إبراهيم، المفارقة: ١٣٥.

ولعلّه من الصعوبة تحديد تعريفٍ واحدٍ للمفارقة؛ وذلك بسبب تعدّد أنماطها ووظائفها، ولكن لا بأس من العرض لبعض جهود التعريف، فالمفارقة عند (ميويك) «فن قول شيء ما دون أن يقال بشكلٍ فعليٍّ، وهو فنٌّ يكتسب تأثيره ممّا يكمن تحت السطح»[١]، فيما قال بعضهم بأنّها عبارة متناقضة[٢].

وقد عرَّفها بعض النقاد العرب بأنّها «تعبير لغويٌّ بلاغيٌّ، يرتكز أساساً على تحقيق العلاقة الذهنيَّة بين الألفاظ أكثر مما يعتمد على العلاقة النّغميَّة أو التشكيليَّة، وهي لا تنبع من تأملات راسخة مستقرة داخل الذَّات، فتكون بذلك ذات طابع غنائي أو عاطفي، ولكنَّها تصدر أساساً عن ذهن متوقد، ووعي للذات بما حولها»[٣]. وهي أيضاً: «رفض للمعنى الحرفي للكلام لصالح المعنى الآخر»[٤].

ويقترب عبد الواحد لؤلؤة من التعريف السابق بقوله: إنها «من المحسنات البلاغيَّة، عبارة يبدو على ظاهرها أنه يناقض باطنها، ولكنها صحيحة، لأنَّها تقوم على أساسٍ صحيح يجمع بين النقيضات»[٥].

---

(١) فضاء المفارقة، تر محمود خربطلي، وخالد سليمان، مجلة الآداب الأجنبيَّة، اتحاد الكتاب العرب، ع ٨٩. شتاء ١٩٩٧، السنة الثالثة والعشرون، دمشق: ٣٤.

(٢) John Peck and Martin coyle , literary terms and criticim , Macmillan Education LTP 1988 , P 142

ورد مجمل التعريفات الخاصة بالمفارقة عند خالد سليمان، نظرية المفارقة، مجلة أبحاث اليرموك، م٩، ع١، ١٤١١هـ – ١٩٩١م، «منشورات جامعة اليرموك» ص: ٦٠.

(٣) نبيلة إبراهيم، المفارقة: ١٣٢.

(٤) المرجع نفسه: ١٣٣.

(٥) موسوعة المصطلح النَّقديّ، م١، دار الرشيد للنَّشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ١٩٨٢: ٥١١.

ويظهر الفرق بين المفارقة والهجاء (Satire) في أنَّ الهجاء: نمط في الكتابة يتم فيه السخرية من التَّكلف الاجتماعيّ والرذيلة، ويهزأ الشاعر بالأشخاص المنحرفين والضالين، وبعيوب المجتمع، ويكون غرضه إصلاح هذه العيوب[١].

ويؤكد النقاد أنَّ اللغة المفارقة منعزلة؛ ذلك لتعمدها الخروج عن الموضوع والبعد والاتهام على نحو مباشر ... وبذلك تجعل الأشياء تهرب منها بمجرّد أن تقترب نحوها[٢]. ومن هنا فإنَّ النص بمعناه السطحي يدفع القارئ إلى المغزى الَّذي جاءت من أجله المفارقة[٣]. ولعلَّ هذا الَّذي جعل(ماكس بيربوم) يحدد الهدف الأوَّل للمفارقة بـ«إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبريراً»[٤].

أما من حيث الاستعمال اللّغوي العربي القديم لهذا المفهوم أدبيّاً أو لغويّاً أو بلاغيّاً فقد تتبع بعض الباحثين عدداً من المصادر القديمة المهمّة مثل» المثل السائر لابن الأثير (ضياء الدين، ت: ٦٣٧هـ(و«العمدة» لابن رشيق (أبو الحسن بن رشيق ت ٤٥٦هـ(ومنهاج البلغاء وسراج الأدباء» لحازم القرطاجني (أبو الحسن حازم ت٦٨٤هـ(، فلم يجدوا فيها ذكراً لهُ، وكذلك تتبعوا بعض المعاجم التي جمعت المصطلح النَّقديّ والبلاغيّ والفلسفيّ في التراث العربيّ، فلم يجدوا – أيضاً – لهُ ذكراً، ومن هذهِ المعاجم «المعجم النَّقديّ العربيّ القديم» لأحمد مطلوب[٥].

John Peck and Martin coyle, Literary Terms and Criticism, p.144.(١)

(٢) ينظر نبيلة إبراهيم، المفارقة: ١٤٠.

(٣) ينظر دي. سي. ميويك، المفارقة وصفاتها: ٥٠.

(٤) المرجع نفسه: ٦٥.

(٥) ينظر خالد سليمان، نظرية المفارقة: ٦٤.

ولا يعني عدم ذكر هذهِ اللّفظة (المفارقة) لغة واصطلاحاً أدبيّاً في التراث العربي أنهُ لا يوجد ألفاظ في الاستعمال الأدبيّ تقوم مقامها، فثمّة ألفاظٌ أخرى تقترب منها كما هي الحال في اللّغة الانجليزيّة ومنها: «السخرية والهزء» و«التهكم» و«الازدراء» و«الغمز»، وغيرها «ومن حيث الاستعمال البلاغي فقد استعملت مصطلحات اقتربت من مصطلح المفارقة مثل «التعويض» و«التشكيك» و«التشابهات» و«تجاهل العارف» و«تأكيد المدح بما يشبه الذم»: «تأكيد الذم بما يشبه المدح»[١].

وقد برزت هذهِ الظاهرة بصورةٍ واضحةٍ في شعر عدوان فقد ظهرت منذ البدايات الأولى، ولكنّها كانت قليلة الانتشار والوقع، ثم أخذت تتّسع شيئاً فشيئاً حتى وصلت إلى مرحلةٍ جاء فيها النّص معتمداً على المفارقة، ونستطيع أن نُقسّم هذهِ المرحلة إلى ثلاث محطّات: الأولى تمثّلت في ديوان «تلويحة الأيدي المتعبة». والثانية تمثّلت في ديوان «واللّيل الّذي يسكنني». والمحطة الأخيرة تمثّلت في الدواوين الأخيرة مجتمعة.

شاعت أنماط مختلفة من المفارقة في شعر عدوان، منها: مفارقة اللفظيّة والفُجاءة، والتّحوّل، والإنكار، والسخرية، والأدوار والمفارقة التصويريّة. وبرزت من هذهِ الأنماط: مفارقة الإنكار والسّخرية بشكلٍ واضحٍ. وقد جاءت المفارقة مشكلةً للنّصوص، حيث إنّ بعض النصوص تضمّنت عدداً من المفارقات، وجاءت – أيضاً – نصّاً كاملاً وعنواناً. وستظهر الدراسة هذهِ الأنماط بصورة جليّةً خلال تعرّضها لنماذج من أشعار عدوان.

---

(١) المرجع نفسهُ: ٦٥.

١- أنماط المفارقة في شعر عدوان:

ترتبط المفارقة عند عدوان بمبدأ يسير عليه في شعرهِ، فهو يؤمن باستقلال الأوطان، ويدعو الوطن المتمثل بالوطن العربي إلى استرداد الكرامة والحقوق، ونبذ التبعية. وقد جاءت المفارقة متنوعة في شعرهِ؛ لذا حددتها الدراسة بسبعة أنماط؛ وذلك لشيوعها وهي: المفارقة اللفظيّة، والسخرية، والإنكار، والتحول، والأدوار، والفجاءة، والمفارقة التصويريَّة. ومما يلفت النظر أن الأنماط الثلاثة الأولى: اللفظية، والسخرية، والإنكار تفوّقت في وجودها في الدواوين على الأنماط الأخرى، ولعل هذا يعود إلى موقفه من الأحداث التي كانت تدور من إذعان وتراجع في التفكير، مما دفعه إلى استعمال الأضداد حيناً والسخرية مما كان يجري وإنكاره أحياناً أخر. وقد تطوّرت الأنماط بخطٍ بيانيٍّ واضحٍ خلال الدواوين، فقد بدأ بدرجةٍ معينة من الوعي، ثم اكتمل هذا الوعي ليشكل ظاهرةً واضحة في الدواوين الأخيرة: «أبداً إلى المنافي» و«للريح ذاكرة ولي» و«لا دروب إلى روما» و«عليك تتكئ الحياة»، وذلك من خلال اعتماد النّص -كاملاً- على المفارقة.

المفارقة اللّفظية:

ويقصد بها «انقلاب الدلالة»[1]. وهو نمط لصيق بالمباشرة يجمع بين متنافرين في الدلالة[2] ومن ذلك قول عدوان:

تأوَّهنا على بطل

---

(١) ميويك، المفارقة وصفاتها: ٣٢.

(٢) ينظر سامح الرواشدة، فضاءات الشعريّة: ١٥.

يعيش لكي يموت

يموت كي يحيا

يقلّب طرفهُ المجروح: «مَنْ يبكي عليّ؟»

فلا يرى إلاّ حساماً غارقاً في الرَّمل ملويًّا

ومُهراً لم يعد في الناس من يسقيه[١].

تتضمن السُّطور السَّابقة مفارقتين لفظيتين، الأولى منهما تتحدد بـ «يعيش لكي يموت» «ويموت كي يحيا»، حيث تبرز فلسفة الموت والحياة عند المجاهد، وذلك بتسخير الحياة التي يتسارع عليها المستبدون لنصرة وطنِهِ، وتبدو المفارقة في «يموت كي يحيا» أعمق معنىً، لأنّ موت هذا المجاهد يحيي العزيمة في نفوس أبناء الأمّة من جديد ... فهو من حيث الأمور المادية قد انتهى، ولكن يبقى ما أثاره الاستشهاد الَّذي فاز به.

وتتمثل المفارقة الثَّانية بقوله: (فلا يرى إلاّ حساماً غارقاً في الرمل)؛ لأنّ الحسام (السيف) يرمز إلى القوة والشجاعة، وقد تمّت المفارقة بجعلهِ ملويّاً لأن الالتواء رمز الانكسار والانهزام فكيف إذا كان للسيف؟ ومن هنا فإنَّ الالتواء ينسجم مع ما قدّم من رؤى للمجاهد، ولما يحدث في الأمَّة.

ومن الأمثلة – أيضاً – قوله:

---

(١) عدوان، الأعمال الشعريَّة الكاملة، م١، ديوان «تلويحة الأيدي المتعبة»: ١٩٣.

والليل ضوء عليك

وهذا النهار ستار

وأنت لباسي

لماذا إذن

كلما ازددت نحوك قرباً تعبئني غربةً

وأقصرُ كل المسافاتِ بيني وبينك جوعي إليك

وأبعد كل المسافات..

أني لديك... [(١)].

تطالعنا المقطوعة السابقة بعددٍ من المفارقات اللّفظية، فالليل والنهار ضدان، وكذلك الضوء والسّتار، وكأني بالشاعر يرى أنَّ هذا القهر الَّذي يواجه الأوطان سيكون إيجابياً بمعناه العميق (المعنوي)، فيحفّز أهل المستبد، ويبدو ستار النّهار محسوساً بما يُقدمه هؤلاء المستبدون من آمانٍ تذهب مع أدراج الرياح، ولكنّها تخلف وراءها ثورةً في نفوس المقهورين.

أما المفارقة الثانية فتمثلت في (قرباً) و(غربةً)، ويظهر أن الشاعر شغفٌ برؤية وطنه محرراً، ولذا كلّما أراد أن يقترب منه يشعر بأن القهر السّاكن فيه عمّ وزادت

---

(١) المصدر نفسه، م٢، ديوان «يألفونك فانفر»: ١٥.

ظلمته ليشمل مواقع أخرى، فتزداد غربتهُ، ويتلاشى الأمل، وتحمل لفظتا (أقصر) و(أبعد) المتضادتان حالة اضطراب عند الشاعر، فبعد أن يهلّ بصيص الأمل عليه ليرى وطناً سعيداً يتراجع وتتسع الهوَّة من جديد.

وسنقف عند النّموذج الأخير من قول عدوان:

مالوا عن الدّرب الَّذي تمشي به

وتسابقوا نحو الدناءة

في السّباق يدوس أقواهم ضعيفاً

ثم يلتهم الكبير صغيرهم

وتشد شهوته الضجيعة من بنيها[1].

جعل الشاعر الواقفين في وجه وحدة الأمَّة يتسابقون على أشياء ليس لها في ميزان الأمم قدر، ولذلك فإنَّ القويَّ فيهم هو المنتصر، ولا مكان للضعيف، ولذا فإن الشاعر أتى بمفارقتين لتعبِّرا عن موقف فقدت فيه المبادئ، وذلك من خلال «أقواهم» و«ضعيفاً» وكذلك «الكبير» و«صغيرهم».. وكأن الحياة عندهم بحر لا رأفة فيه، فيأكل القوي الضعيف.

---

(١) ديوان «عليك تتكئ الحياة»: ٢٧ / ٢٨.

مفارقة السخرية:

ويُقصد بها أن يأتي موقف «يناقض ما ينتظر فعلهُ تماماً، إذ يأتي الفعل مغايراً تماماً للوجهة التي يجدر بالإنسان أن يقوم بها»[1]، وقد بدأت مفارقة السّخرية منذ البدايات الشّعريَّة الأولى لعدوان، ثمّ اكتملت لتكوّنَ بناءً يقوم عليه النص، وبرز ذلك من خلال ديوان «اللّيل الّذي يسكنني» وما تلاه من دواوين، ولعلّ الّذي يتفحص تلك المفارقات يجدها مقصورة في - غالبها - على السخرية من المستبد الّذي لا يرنو إلى وحدة الأمَّة وتحريرها، وكذلك من المتثاقلين من أبناء الأمَّة، وما ينتج عن هذا كلِّه من هزائم وضعفٍ. وسنعرض لبعض هذه المواقف، ومنها قول عدوان:

وقلتُ لمولاي:

لا تستمحني

ولا تستبحني

فلا وقت للبهاء

ها قد كبرنا

على حلمِ طفلٍ

تطاول كي يأكل القمر

---

(١) سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية: ١٨.

استعذب الطيران بأحلامه

وتودّد يطلب حبَّ العفاريت

واستعذب الاغنيات لأجل فلسطين[١]

تظهر المقطوعة السابقة سخرية من موقف المتخاذل في نـصرةِ أمتـه المقهـورة حيث يقدم الشاعر موقفاً متناقـضاً مـع مـا يجـب أن يفعـل، فاسـتنهاض الهمـم المطالبة بحق الأمَّة في فلسطين، حلم طفولة، يجب أن نتعالى عليه كما نتعـالى عـلى حبِّ أحاديث العفاريت، واستعذاب الخيال من قبل الأطفال ولعلَّ الَّـذي دفـع الشاعر لهذه السخرية هو الخنوع واستعذاب الذل من قبل أبناء الأمَّة.

ثمّ يتابع الشاعر هذه السخرية التي تعكس واقعاً:

ها قد كبرنا

فلا وقت للخوف والحلم

لا وقت للماء

لا وقت للأغنيات أو الأمنيات

ولا: «موطني، موطني».

ثم لا وقت للشّهداء

كبرنا على الكلمات البسيطة[٢]

(١) ديوان «لا بُدّ من التفاصيل»: ٨٢/ ٨٣.

(٢) المصدر نفسه: ٨٣.

ومما يزيد السخرية عمقاً في المقطوعة السَّابقة هي حروف النّفي، فبدأ الشاعر بتدرجٍ في سخريتهِ حتى وصل إلى قمة سخريته بقولهِ: «ثـم لا وقـت للـشهادة»، وكـأني بالـشاعر ينفـي – سـاخراً – الـذلّ الَّـذي تعيـشه الأمَّـة فـما دور الجهـاد والشهادة، والقصائد والأغاني الوطنية في وطن ينعم باستقلال؟!

ومن الأمثلة أيضاً قوله:

لعبت ... فأكمل بموتك

روحك وهي تودِّع

تعجز عن فضح ما لم يُذَعْ

ستُلقى لخشخاشةٍ

لم يعد فيك شيء يفيد

وجسمك لا يصلح الآن للأسمدة

وهم تاج مجد البلاد

وعزّ العباد

حماة الديار

ذوو الأرصدة[1].

لعلّه من الواضح أنَّ الشاعر يجعل المستبد سبباً وحيداً لذلّة الأمَّة، فهو الَّـذي يستغل خيراتها، ويستقبل أعداءها، ويقتل أبناءها، وتنكشف الـسُّخرية بتمجيـد هؤلاء وتعظيـمهم، ونـسبة خـير الأمَّـة لهـم. وتتعـاظم في الـسطر الأخـير مـن

(١) عدوان، ديوان «لا دروب إلى روما» سابق: ١٤.

المقطوعة (ذوو الأرصدة)، فهم الجانون على البلاد، ولكنّهم ذوو المال فيها.. وتبرز الفجوة بين ما يفعل هذا المستبد في الأوطان وأهلها، وما يجد من احترام وتقدير. وتزداد السخرية بالأحداث الجارية في السطور الأخيرة شيئاً فشيئاً (وهم تاج مجد البلاد، وعز العباد، وحماة الدّيار، وذوو الأرصدة).

مفارقة الإنكار:

يرى بعض النقاد الإنكار «منحنى يفيض بالسخرية» لكنه يتوسل بالسؤال لإظهار السخرية والإنكار لما يتحقق، والفرق بين مفارقة السخرية ومفارقة الإنكار أنّ النَّمط الأوّل يعتمد اللّغة الخبرية، في حين أَنَّ النَّمط الثَّاني يستخدم لغة الإنشاء[1]. وقد كثُر هذا النَّمط في شعر عدوان، وتوزّع بصورةٍ واضحةٍ ولعلّ هذا يعود إلى إنكار الشاعر لما يحدث للأمة من قتل وسلبِ حقوقٍ، وتشريح على أيدي الأعداء. ومن هذه الأمثلة قولهُ:

إنني أعرف الشّجر الموسميّ يبدّل أوراقه

كيف يقوى التراب على خلع أشجاره؟

إنني أعرف المومسات يبدلّن روادهن

فكيف تبدّل أم بنيها؟

وكيف يبدّل أبناؤها دمهم؟

---

(١) سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية: ٢٠.

كيف تنسى العيون الحزينة طعم الدموع؟[1].

تتضمن السُّطور السّابقة موقفين يحملان تحوّلاً، وموقفين آخرين يمثلان مبدأ ثابتاً. فالشجر الموسمي يبدل أوراقه، والمومس كذلك تبدّل روادها. وهذا معهودٌ لدى الناس، ولكنّ الإنكار ينبعُ من تساؤل الشّاعر عن خلع التّراب للأشجار التي يحتضنها، وتبديل الأُم لأبنائها، وتبديل الأبناء لدمهم، ويأتي هذا في صورة معاكسةٍ للمعهود حيث إنَّ التّراب لا يخلع شجراً، والأم لا تبدل ابناً، ولا أحد يبدل دمهُ. ويبدو أن مواقف أبناء الأمَّة لم تعد كما كانت، فقد تناسى بعضهم الأوطان، وأخذوا يتّبعون أقوال الغزاة؛ ولذا أنكر عليهم الشاعر هذا السلوك.

وينتشر اسم بيروت على صفحات دواوين عدوان، فيستغيث لها مرّة، ويلاطفها مرّة أخرى، ويعلل سلبها ثالثة، ومن ذلك قوله:

ولكن أيّها الجيش النّظاميّ

الّذي اختلفت عليك مدينتان

قتلتني في الجولة الأولى

وبعدُ قتلتني كي لا أغيث الثّانية

وتقول أنك تصطفيني للحُروب التالية

---

(١) عدوان، الأعمال الشعرية الكاملة، م١، ديوان: «الدماء تدق النوافذ»: ٣٥.

هل كان هذا كل ما أبقى لنا الطاغوت؟

هل كان هذا كل ما عرته من أوساخنا بيروت؟[١].

يخاطب الشاعر في السطور المتقدمة الجيش النظامي الَّذي تتبناه الدولة، ويرى فيه طريقاً للانهزام؛ لأنه لم يحقق نصراً، بل قتل الخيرين بأفعاله، وتبدأ المفارقة بتعليق هذه الأحداث على المستبد مستخدماً السؤال وسيلة للوصول إلى درجة الإنكار: (هل كان هذا كل ما أبقى لنا الطاغوت)، وتتبدى السخرية التي تظهر إنكاراً شيئاً فشيئاً، ليتساءل عن خيرات البلاد، وحقوقها على المستبد في الدفاع عنها بطريقة ساخرةٍ منكرةٍ.

وسنقف عند نموذج أخير يقول فيه عدوان:

فيصبح بيتنا في السّر خارطة

به أولادنا مدن

هنا حيفا.. هنا يافا.. هنا بيسان

فكيف أقول للمدن التي صارت بنيّ:

تراجعي.. لم يبق في دنياي بعد مكان

وأخرج من هموم البيت والمذياع

ألقاها معلقة بأسماء الشوارع

---

(١) عدوان، ديوان «أبداً إلى المنافي» سابق: ٦٩.

والمدارس والحدائق والمتاجر

كل ما في عالمي أسماء[١].

ولا يزال المستبد يزعج الشاعر بأقواله وأفعاله، فبعد أربعين عاماً من الكفاح والتّشرد لتحرر الوطن / فلسطين يطلب منه أن يغير مواقفه... ولذا ظهر موقف الشاعر ساخراً منكراً، لأن هذا الوطن يحمل على ثراه مدناً أصبحت في مقام الأبناء لديه، أي أنه يرتبط معها بعلاقة مقدسة (علاقة الأبوة)، فكيف يتخلّى عن موقفه منها؟! وكيف ينساها وهي تتعلق بأسماء الشوارع، والمدارس، والحدائق والمتاجر؟! وكأن الشّاعر يعرض لمكانة هذه المدن الفلسطينية عنده (صارت بنيّ) وأنها تعيش معه، ويعرض لمكانتها - أيضاً - في الأحياء والمدن العربية الأخرى (خارج بيته)، ليبرهن بذلك عن رابطين يحكمانه، الأوّل منهما: اعتقاده بالدفاع عنها. والثاني: موقف الأمّة من هذا الاحتلال والمتمثل برفضه. ولعلّ الّذي زاد من نجاح هذه المفارقة هو أسلوب الاستفهام، وبيان قداسة الموقع في ضمائر أبناء الأمّة. ويبدو أن الشّاعر – هنا – «يستعين بتقنية المفارقة كوسيلة بلاغيَّة (rhetoric device) لإثراء شعرية النص الّذي ترد فيه الأحداث أبلغ الأثر في المتلقي بأقل وسيلة تعبيريَّة ممكنة، ودون أن يجعل من قصته بناءً قائماً على المفارقة»[٢].

---

(١) ديوان «للريح ذاكرة ولي» سابق: ٢٦.

(٢) خالد سليمان، المفارقة في شعر محمود درويش، مجلة أبحاث اليرموك، م١٣، ع٢، ١٤١٦هـ - ١٩٩٥م، اربد - الأردن، منشورات جامعة اليرموك: ٢٢٨.

مفارقة التحول:

تُبنى هذه المفارقة على تحوّلٍ في الدلالة، فمن إيجابية إلى سلبية، أو على العكس من سلبية إلى إيجابية. وقد شاع هذا النَّمط في شعر عدوان، بيدَ أن المفارقة المبنيّـة على التحول من الإيجاب إلى السلب، جاءت أكثر من تلك المبنية على التحول من السالب إلى الإيجاب، ولعلّ هذا يعود إلى مواقف الشاعر التي تحصر بالدفاع عن الشرف العربي، وخير الأوطان. وسنعرض لنموذجين يمثلان فرعي هذا النَّمط:

ومن الأمثلة على التحول من الإيجاب إلى السلب قول عدوان:

ركضتُ إليك كي ألهيك، كي لا تسألي الخيلا
لئلا تسمعي قول الَّذي شهد الوقيعة
أنني قد خضتها طفلاً
وأن غنيمتي كانت بها ذلاً
ومعذرة
أريدك أن تظلي الدّهر جاهلة بها حلا
قفي... ولتقبلي ذلّي
وفي أفيائه عيشي
لأني كنتُ طاووساً
وقد عُرِّيت من ريشي[1].

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، م١، ديوان «الظل الأخضر»: ٥٠ / ٥١.

تظهر المقطوعة السابقة حرص الشاعر على عدم معرفة فتاة القنيطرة سر ما حدث في معركة مدينتها، لأنه جرى تحول في شخصيته المجاهد العربي الّذي يدخل المعارك، ويخرج منها منتصراً، حيث إنّه ترك القنيطرة خلفه تئن في قبضة الأعداء... ولعلّ الّذي يبرز هذا التحول في النص هو عدم رغبة المجاهد في معرفة فتاة القنيطرة لهذا الحدث (ألهيك).

وكذلك تصريحه بالاعتذار لها (معذرة)، وطلبه ببقائها جاهلةً، ولم يكتفِ بذلك بل أوضح أنه منهوك الإرادة كما هي القنيطرة، وما احتَلَّ من أرض العروبة «لأني كنت طاووساً، وقد عُرِّيت من ريشي»، وذلك لما أحدثته هذه الوقيعة من تحوّل كسر توقعات أبناء العروبة، ونتج عن ذلك تحول سلبيٌّ، من أمّةٍ معطاءةٍ خيّرةٍ إلى أمةٍ مهزومةٍ لا تأوي أبناءها، فمن (كنت طاووساً) إلى أسرِ القنيطرة.

أما التحول من الصورة السلبية إلى الإيجابية، فقد تمثل في قول الشاعر:

حينما هبت رياح الحرب في ضوضائنا المحتدمة

صفعتنا

فتساقطنا على أكتاف هذي الأرض

أحلى أوسمة[1].

---

(١) عدوان الأعمال الشعرية الكاملة، م٢، ديوان «يألفونك فانفر»: ٨٣.

تعيش الأمَّة العربية في حيرةٍ منذ بداية القرن العشرين، فمن استعمار إلى آخر، ومن هزيمة إلى أخرى، وبذلك تتمثل الصّورة السلبية، في حين يظهر تحولٌ في الصورة السلبية إلى الإيجاب، فالموت من حيث النظرة الأولى على أيدي الأعداء سلب، وذلك لما ينتج عنهُ من سيطرة وقهرٍ للشعوب، ولكنّ الشَّاعر - هنا - يحوّل هذه الصورة إلى صورة إيجابية، حيث يرى أن موته إيجابية، تتمثل في الشّهادة (فتساقطنا على أكتاف هذي الأرض أحلى أوسمة).

مفارقة الأدوار:

يُعدّ هذا النَّمط عن «تخلي صاحب الموقف الطيب، عن موقفه الَّذي اقترن به في ذاكرة الثقافة ليؤدي دوراً جديداً مفارقاً لما عرف به»[1]. حيث نرصدُ اختلافاً بينه ومفارقة الإيجابي والسلبي، وذلك في أن الإيجابي تظهر قيمته في النص المقروء وحده، ولكنّ مفارقة الأدوار تحتضن العنصر الَّذي يتمتع بمعانيه الطيبة قبل النص، فيفارقها في النص الَّذي بين أيدينا[2] ويبرز هذا النَّمط منذ البدايات الأولى لعدوان، ولكنّه لم يشكل انتشاراً كما هي الحال في ضروب المفارقة اللفظيَّة والسخرية والإنكار، وأمثلته عند عدوان كثيرة منها ما ورد في نهر بردى في قصيدةٍ بعنوان «أمام الشّرتون» حيث يقول:

(١) سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية: ٢٣.

(٢) المرجع نفسه: ٢٣.

بردى يسمع صوت الأنثى

يستيقظ فيه الدّاء

وتغلي فيه دماء

تستيقظ ذاكرة خرساء

لكن الوجع عميق وعريق

والقلب تخلّعهُ الأنواء

يرقبهم في حزن:

هؤلاء

ما جرّبني أحدٌ منهم

ما عرفت واحدة منهنّ الماء

ويمل الزوار المنظر

ينسلون إلى القاعات المجهولة

والنَّهر الجبلي المربوط أمام الفندق

ينهار بكاء

فتسيل دموع القهر بمجراه الباقي

تتوكأ ضفّته في إعياء

وتساق لغسل مراحيض الأمراء[1]

---

(١) ديوان «واللّيل الَّذي يسكنني»: ٣١/ ٣٢.

يُوجَّهُ الخطاب في المقطوعة السابقة تجاه بردى الَّذي يساق إلى أرض الخير والعطاء، ليبثّ فيها الحياة من جديد فتبقى خضرة نضرة، ويبرز استنكار هذا النهر الجبلي ممّا يرى من أحداث في دمشق لم يكن يألفها من قبل، وكذلك الحال فيمن ينظرون إليه من علٍ في (الشّرتون)، فلم يكونوا يألفونه، بل سئموا منظره، ودخلوا إلى قاعات مجهولةٍ.وتطلّ المفارقه علينا في نهاية المقطوعة،فماء النهر الَّذي تسقى به الجنان ليحافظ على خضرة أرضها يساق اليوم لغسل مراحيض الأمراء. ومن هنا فإنّ الموقف المعهود عن نهر بردى في ذاكرة الأمَّة أنه منبع عطاءٍ لأرضها، لكنّه تبدّل دوره ليخدم فئةً قليلةً لم تحبّ الأوطان يوماً.

ومن أمثلة ذلك أيضاً قول الشاعر في قصيدة بعنوان «الطريق إلى إربد»:

تبقى المدينة في المدينة

أنت تبقى مبعداً عنها

ولو عطش الأسارى واستجاروا

وتظل تندحر الغيوم

فلا تقدم ماءها

لا تفتح الأبواب للرعد المزجر

للفوارس إن أغاروا[1].

---

(١) ديوان «أبداً إلى المنافي»: ٢٨.

تتجلى هذه المفارقة في انزياح الغيوم عن موقفها المعهود، فالغيوم من الناحية العلميّة إذا حمّلت بقطرات الماء تصبح ثقيلة، فتنـزل على شكل أمطار، والأرض تحتاج لذلك في تحديد اخضرارها. أما في هذا النص، فتبدو الغيوم محمّلة بالأمطار ولكنّها تحجم عن تنـزيلها، وبهذا فقد أدّت دوراً غير معهود لدى الناس. ولعل الَّذي قاد الشاعر لهذا النَّمط من المفارقة هي حالة الأمَّة العربية التي تحتاج إلى النهوض من جديد، ولكنّ أهلها كالغيوم التي تأتي وتنقشع دون أن تقدم شيئاً، ويمتنع النصر؛ لأنه إحدى حلقاته مفقودة.

مفارقة الفجاءة:

من معاني الفجاءة حدوث ما لا يتوقع[1]. ولذلك عبر عنه بعض النقاد بمصطلح الفجاءة على هذا النَّمط، وذلك لأن «البرهة الزمنية التي تفصل بين التوقع والنتيجة قصيرة»[2]. وقد تواكب هذا النَّمط مع دواوين عدوان منذ الديوان الأوَّل حتى آخرها. ومن أمثلة ذلك قوله مخاطباً المجاهد العربيّ.

لقد مشى على الطريق قبلك المسيح

لكنه وقف

قبَّلهُ، قبل صياح الديك إخوتُهْ

---

(١) ينظر نصرت عبد الرحمن، في النقد الحديث، ط١، مكتبة الأقصى. عمان، ١٣٩٩هـ-١٩٧٩: ٦١.

(٢) سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية: ٢٨.

فأنَّ وارتجف

تعال كي نقبّلك

أو انتظر

حتى نجئ كلنا إليك

ونقتلكْ[١].

إن السطور السابقة تعكس خذلان أبناء الأمَّة للمقاتل في سبيل علّوها، ومن هنا تبرز هذه المفارقة، فيمثل الشاعر دور المتخاذل، حيث يقدّم له خيـارين: إمـا أن يأتي إليهم فيقبلوه، أو ينتظر لهـم ليقتلـوه، وتظهـر هـذه الفجـاءة في الموقـف الثّاني، إذ انهم يريدون تقبيله فكيـف إذا جـاؤوا إليـه يقتلونـه؟!، وتبـدو الفـترة الزمنية في هذه السطور قصيرةً بين الخيارين (التقبيل، والقتل) ويظهر أن الموقف لا يحدث إلاّ في زمانٍ اختلطت فيه الأمور فطغى الباطل على الحقّ.

ولتتضح هذه المفارقة بصورة كاملةٍ نأخذ مثالاً من قـصيدة «البجـع»،حيـث يقول عدوان:

أُغني للهوى القتال أُغنيةً

على طللٍ عفا وحطام

أُغني كي انقّب في بقايا الصمت

(١) ممدوح عدوان، الأعمال الشعريَّة الكاملة، م١. ديوان «تلويحة الأيدي المتعبة»: ١٤٠.

عن أشلاءِ مجزرةٍ

يغطيها اخضرار كلام

وها إنّي عثرتُ الآن

على شيءٍ سأفعلهُ بلا استئذان

أموت...[١].

يرتبط الشاعر بوطنه برباط الانتماء الوثيق، فيغني على أطلاله، وما أبقاه الأعداء من حطام. والغناء والبحث عن الشهداء بين الحطام يعكس صورةً متفائلةً في الحياة، تتمثل في الثبات على المبدأ والوفاء له، فكيف بعد هذا السلوك يفاجئنا بأنه يفضل الموت؟ ولمّا تنقض فترة زمنية معقولة على تفاؤله.

المفارقة التصويريّة.

يقومُ هذا النَّمط على «إبراز التناقض بين وضعين متقابلين هما طرفا المفارقة»[٢]، وقد اعتمدت هذه المفارقة على شكلين في الشِّعر المعاصر، فمنهُ ما استمدّ مفارقتهُ من الواقع المعاصر، والآخر استمدّها من التراث، وقد برز هذا النَّمط في شعر عدوان. وسنعرض لنموذج يظهر المفارقة المستمدة من الواقع المعاصر، ولكنه لا يقدم الطرفين بشكلٍ كليٍّ مقابل الآخر، وإنما يعمد إلى تفتيت كل منهما إلى مجموعة من العناصر الجزئية[٣]:

(١) ديوان «للريح ذاكرة ولي»: ١٥.

(٢) على عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة: ١٤٠.

(٣) ينظر المرجع نفسهُ: ١٤٣.

لا تقل لي

بلادك محمية بجنود تخفّوا فلم أرَهم

سأقول:

بلادك محتلّةٌ بجنودٍ تخفّوا فلم ترَهم

فاسمع الصوت:

هذي بلادي التي عشتُ فيها كميتٍ

وليست بلادك حين تبيع ثراها سلالاً سلال

واسمعْ: الصّوت:

هذي بلادي الّتي جعتُ فيها

وليست بلادك

أنت الّذي لا تراها سوى وجبةٍ للغداء[1].

تنقسم المقطوعة السابقة إلى مجموعةٍ من العناصر التي تقابل بعضها بعضاً بصورةٍ مُجزّأةً، فالشاعر يبدأ مقابلته الأولى بحوارٍ على لسانه يمثل العنصرين المتقابلين، فبلاده كما يقول المستبد - محمية بجنود لا يراهم - هذا المحبّ

---

(١) عدوان الأعمال الشعريّة الكاملة، م١، ديوان «الدماء تدق النوافذ»: ٥٦ / ٥٧.

لوطنه، فيأتي الشاعر بعنصر مقابل يردّ مقولته عليه، وذلك أنَّ البلاد محتلة فأهلها مهانون، وخيراتها مسلوبة. ومن هنا فإنَّ المقابلة الأولى تقع بين الإنسان الواعي المدرك للأمور التي تجري في بلاده، والإنسان النّفعي الَّذي يجهل كلّ شيءٍ سوى مصلحته.. أمّا في المفارقة الثّانية، فإنّ الشاعر قد أتى بعنصرين جديدين في المفارقة، حيث يمثّل الأوَّل طريقة عيش المحبّ لوطنه (هذي بلادي الّتي عشت فيها كميّتٍ)، بينما ينفي هذا نسبة المستبد للبلاد، وذلك لبيعه ثرواتها. ولذا فإن المحبّ لوطنه يلغي الذّاتية في نفسه، فيما يجنح المستبد لها، وتبرز المفارقة الثالثة عنصرين آخرين يبرهنان عن تشبّث الإنسان المخلص بوطنه تشبثاً معنوياً، حيث يُنسى جوعه في سبيلها، ويقابل هذا موقف الانتهازي منها، والَّذي لا يراها إلاّ شيئاً مادياً / وجبة غداء. وقد وضع الشاعر في بداية الموقف الثَّاني نفياً وضّح من خلاله انفصال جسم الظالم من جسم الأمَّة. ولم تكن هذه العناصر مفتتّة لمعنى النّص، ولكنّها جاءت مكملةً لنظرةٍ واحدةٍ شاملةٍ تمثّل واقعاً معاصراً يحسّهُ الناس، ويتطلعون إلى بصيص الأمل الَّذي يجلو ظلامَهُ.

وسنعرض لنمط آخر يقابل الشاعر من خلال بين طرفٍ تراثيٍّ، وطرفٍ آخر معاصر، ومن ذلك قولهُ:

أقول لهم

وقد ناح الحمام وأنت لم تأتِ

أنا وحدي

ويخنقني أسى أخفيتهُ في النفسْ

سألتهمُ

ترى قتلوكَ في بغداد: أكان الخصم مجنوناً مغوليّاً؟

أم أنّك عدتَ لي من رحلةِ الموتِ

لكي تُرمى قتيلاً في بطاحِ القدسِ؟

أكان الخصم مغواراً صليبيّاً؟

فرُحتَ تصولُ في حطين

أم أنَّ الخصمَ عاد إليك في سرّ يهوديّاً؟

ولم يرجع صلاح الدّين[1].

يحظى النص بعناصر مختلفة، فثمّة مقابلةٌ بين نصّين تراثيين، حيث إنَّ المغول دخلوا بغداد ودمّروها، وقتلوا كثيراً من أهلها، فلم يجدوا قائداً يدافع عنهم، ويقهر عدوّهم، وهذا يمثل الصورة الأولى. أما الصورة الثانية فتتمثّل باحتلال الصليبيين للقدس، واستلاب خيراتها، ثمّ قام في الأمَّة قائدٌ أعاد للأمة حقوقها، وحررّها من أسرها. فيما تمثّل المقابلة الثانية صورتين: إحداهما من التراث، والثانية من الواقع المعاصر، حيث مثّل صورة التراث احتلال الصليبيين لبيت المقدس، ثمّ قتال صلاح الدين الأيوبي عنهُ؛ فتحريره. أما صورة الواقع المعاصر فظهرت خلال احتلال اليهود لفلسطين وقتل أبنائها، وسبي نسائها، ومصادرة

(١) عدوان الأعمال الشعرية الكاملة، م١، ديوان «تلويحة الأيدي المتعبة»: ١٨٨ / ١٨٩.

أراضيها. ومع هذا كلّه لم تأتِ تجربة قائد كتجربة الأمّة لموقف صلاح الدين. ومن هنا فإن الصورة الثانية فعّلتْ الصورتين (الأولى: احتلال المغول، واستسلام المسلمين)، والثانية (احتلال اليهود لفلسطين واستسلام العرب). ممّا كوّن لدينا مفارقتين: (بين نصّين تراثيين، وبين نصّ تراثيٍّ ونصّ معاصر). وقد توحّدت الأمّة في جوٍّ الهزيمة في النصوص جميعها ولكن المفارقة بدتْ بعدم ظهور قائدٍ يمثل صلاح الدين فكراً وعملاً.

وسنعرض لنموذج أخير يمثل النَّمط السابق من المفارقة في شعر عدوان، حيث يقول:

أريد كُلَيبْ

ومعجزةً بمعجزةٍ

فليس دم البسوس الآن أقدس من دمانا

ليس ثأر النوق أشرف من دمي

وكما تبنّوا حلمهم وأتوا إلي به

سأحضن حلمنا، وكما أروم

سأتعب الدنيا

أرادوها المعاجز؛ فلتكن

طلبوا الّذي يوماً تبدّى مستحيلاً

ثم صار لهم:

فإمّا ناقةٌ مذبوحةٌ وتقومُ

أو حُضُنٌ تعبّئه النجومُ

أو المقدس[1]

يتمثل عنصر التراث في السطور السابقة بقصة حرب البسوس، وهي قصة ناقةٍ قتلت، فوجدت من يطالب بدمها، حيث اشتعلت حربٌ طالت أربعين عاماً.. ويقابل الشاعر هذه الصورة بصورة الأمّة في هذه الأيام والتي تقتل مئات المرات في كل يومٍ دون أن يحرك هذا ساكناً في ضمير أبنائها، ومن ينعم النظر في حياة العرب قديماً يجد أن لديهم أنفةً تدفعهم لرفع الظلم عن أنفسهم، وعلى العكس من ذلك فإن أبناء الأمّة - اليوم - يمتلكون كل سبل الدفاع، ولكنهم متواكلون فلا يسخرون شيئاً من أشيائهم لتحرير الأوطان واستقلالها.

٢- لمفارقة والنّص الشّعريّ.

اعتمد عدوان على المفارقة في نصوصه الشعريّة بصورةٍ واضحةٍ، وذلك منذ البدايات الأولى، فمنها ما جاء شكلاً تعبيريّاً تضافر مع أشكال تعبيريّة أخرى لتكوين النص، ولن اعرض له في الصفحات اللاحقة؛ وذلك لاعتقادي أن أنماط المفارقة السابقة قد غطت هذا الجزء، ومنها ما ورد بناءً يقوم عليه النص،

(١) ديوان «الريح ذاكرة ولي»: ٢٠.

وقد اكتملت صورة هذا البناء في ديوان «والليل الّذي يسكنني»، ثمّ شرع يأخذ حيّزاً في معظم الدواوين الشعريّة حتى وصل إلى مرحلة عكست إبداعاً في تناوله، وتبدّى هذا في الديوانين «أبداً إلى المنافي» و«للريح ذاكرةٌ ولي»، وسأستهلُّ هذا الجزء بعرضٍ لمفارقة العنوان قبل الولوج في دراسة بناء المفارقة في قصيدة عدوان.

مفارقة العنوان[1]:

ليس بالضرورة أن تشتمل القصائد التي تتضمن مفارقةً على مفارقةٍ في عنواناتها، فهناك قصائد كثيرةٌ في شعر عدوان تشتمل على مفارقاتٍ ليس في عنواناتها أي تلميح للمفارقة. وتكاد تكون مفارقة العنوان لدى عدوان قليلةً إذا ما قورنت بعدد القصائد المتناثرة في شعرهِ (بين خمسة عشر ديواناً). ومن هذه المفارقة قوله في عنوان إحدى القصائد «وتخضر المقابر»[2].

وتبدو المفارقة واضحةً، فالمقابر مكان للمكوث الطّويل، ومكان السكون الأبدي، وانعدام الحياة تصبح مخضرّةً!! ولعلّ هذا يحمل تناقضاً، فالاخضرار يحصر في الحدائق والمناطق الزراعية. أما المقابر فإن الشائع عنها الجدب

---

(١) للاستزادة ينظر:

دي.سي، ميويك؛ المفارقة وصفاتها (موسوعة المصطلح النّقديّ)، تر. عبدالواحد لؤلؤة.

نبيلة إبراهيم، المفارقة، مجلة فصول، م٧، ع٣-٤، سبتمبر، ١٩٨٧.

خالد سليمان، المفارقة في شعر محمود درويش، مجلة أبحاث اليرموك، م١٣، ع٢، ١٤١٦هـ-١٩٩٥م.

(٢) عدوان، الأعمال الشعرية الكاملة، م١، ديوان «تلويحة الأيدي المتعبة»: ١٧٨.

والانقطاع، فكيف تصبح مخضرّةً؟! والفعل (وتخضر) يدللنا على حدثٍ عارضٍ عليها (الاخضرار).

ويظهر هذا التّناقض بصورةٍ واضحةٍ خلال النص، حيث يتضح الشقاء الّذي يعانيه الإنسان في وطنه، والّذي يدفع به إلى المقابر طوعاً وكرهاً، ولعل هذا الاخضرار ناتجٌ عمّا تقدمه الأمّة من شهداء في كل حين هنا وهناك.

وقد وردت مفارقةٌ أخرى تحمل بين طيّاتها تناقضاً يتّسق مع العنوان السّابق «وتخضر المقابر»، وذلك حين أورد العنوان «الربيع موتاً»[(١)]، وتنكشف المفارقة هنا بصورةٍ عُجلى؛ وذلك أن الربيع رمز الحياة، وسعادة للأحياء. فقد ناقض المعهود حين قال: «الربيع موتاً». فالموت يكون معه القحط والعناء.. ولا ينظر عدوان – هنا – إلى الربيع المادي، بل ينظر إلى ربيع الاستقلال والعزة والتطور.. ومن هنا يقرنهُ بأمّه التي ماتت:

وتقدَّمَ الحشدُ المضيءُ القبور

جنازتان لديه:

أمّي والربيع[(٢)].

وسنقف عند العنوان «رصاصات بيضاء للأيام السوداء»[(١)] من ديوان «أقبل الزمن المستحيل». والقصيدة مقدمة للأديب غسان كنفاني. وتتمثل المفارقة في

(١) المصدر نفسه، م٢، ديوان «للخوف كل زمان»: ٣٣.

(٢) المصدر نفسه: ٤٣.

اللّفظتين: «بيضاء» و«السوداء»، وهما لونان يشكلان ضدين.. ويظهر عدوان قوةً كاملةً في الإنسان إذا ما ادلهمت به الخطوب، فهو لا يستسلم لذلٍّ أو قهرٍ، فلديه سلاح يدافع به عن نفسه. ويتّضح هذا خلال آخر سطور قصيدته، حيث يقول:

لن تنهينا الأيام السوداء المحتقنه

فلدى الفقراء رصاصاتٌ بيضاء للأيام السوداء

تصنع يوماً أطول من ألف سنة[٢].

ولأن هذا السلاح «رصاصات» يخلص العربي من ذلّه وقهره متى أراد ذلك، رأى فيه انفراجاً فاسماه (رصاصات بيضاء)، وذلك لما يظهره اللون الأبيض من طهرٍ وخلاص، على عكس اللون الأسود الّذي يمثل حياة العربي في قهره

ومن هذه العنوانات - أيضاً - «هواجس الحوت الصحراوي»[٣]. تتبدى المفارقة في هذا العنوان خلال الربط بين (الحوت والصحراء)، حيث إن الحوت من الحيوانات البحرية التي لا تعيش إلا في الماء، فكيف يبدو - هنا - صحراوياً؟! وإذا ما أراد إنسانٌ منا أن ينسب كائناً حياً للصحراء، فإنه سيتبادر في ذهنه منذ اللحظة الأولى «الجمل»، لا «الحوت»، ولكن لفظة الحوت في القصيدة حملت رمزاً للإنسان الجشع الظالم الّذي يفضل نفسه على الآخرين.

---

(١) المصدر نفسه: ٧١.

(٢) المصدر نفسه: ٧٦ / ٧٧.

(٣) ديوان «وهذا أنا أيضاً»: ٢٧

وثمّة عنوانات كثيرة في شعر عدوان لا يسمح المقام بعرضها كاملةً، ولذلك اقتصرت الدراسة على ما سبق. ومن هذه العنوانات: «الحرب تزهر أطفالاً من الجنائز الجميلة»[١] و«عاصفة الربيع الكالح»[٢] و«مقتل المغنى الرَّدئ»[٣] و«غيوم لصيف الجسد»[٤] و«قريب وبعيد كالقمر»[٥].

القصيدة المفارقة:

وتقوم بعض القصائد على صورةٍ كاملةٍ من المفارقة، وقد ظهر هذا الأسلوب بصورةٍ جليّةٍ في شعر عدوان. فتعددت فيه أنماطٌ بعينها كـ «مفارقة الأدوار، والسخرية، والإنكار»، وهذه لا تمنع ظهور أنماطٍ أُخرى تُبنى عليها القصائد. وسنعرض لثلاث قصائد ندرس نصّاً شعرياً يقوم عليالمفارقة. وهذه القصائد هي: «المستتر جوازاً» و«السّوق» و«شعر». وتمثل ثلاثة أنماطٍ للمفارقة، وهي على الترتيب: «مفارقة الأدوار» و«مفارقة السخرية» و«مفارقة الإنكار». وقد وقع الاختيار على هذه الأنماط لشيوعها في شعر عدوان.

١ - قصيدة «المستتر جوازاً».

يظهر الشَّاعر في هذه القصيدة موقفاً مخالفاً لرجل الأمن في وطنه، حيثُ إنّهُ تخلّى عن حفظ الأمن، وملاحقة الأشرار، والبحث عن الحقيقة أنّى وُجدتْ

---

(١) ديوان: «وهذا أنا أيضاً»: ٨٩.

(٢) ديوان: «لا دروب إلى روما»: ٣.

(٣) ديوان: «واللّيل الّذي يسكنني»: ٣.

(٤) ديوان: «واللّيل الّذي يسكنني»: ٣.

(٥) المصدر نفسهُ: ٧١.

ليأخذ دوراً جديداً في النص، وذلك من خلال ملاحقتِهِ الخيّرين من أبناء الأمّة والتضييق عليهم:

يراقبنا من وراء الجريدة

لا يقرأ الخبر المتوهج فيها

وتلك علامة

يمدُّ إلى حلقةِ الأصدقاء، بلا حرجٍ أُذنيهِ

يقنّع إنصاتهُ بالصّرامة[1].

ويستخدم هؤلاء – في رأي عدوان – أقنعةً لفعلهم المشين: المراقبة من خلال قراءة الجريدة، مدّ الأُذنين للسّماع، والصّمت والصّرامة المصطنعين على غير عادة النّاس الذين يذعنون لهؤلاء، فإن الشاعر وأصدقاءهُ يزدرونهم، حيث يقول:

نحاذر في البدء

ثم نغافله

لنعيش ونهمله

نتحدث عن قهرنا[1].

ويخرج الشاعر هؤلاء من دائرة الأمّة المتكاتفة بقوله (نتحدث عن قهرنا)لأنه لم يعد من أبنائها لخروجه عن واجبه،وشروعه في مهمةٍ يخدم بها الأعداء من

---

(١) المصدر نفسه: ٤٠.

حيث لا يشعر؛ وذلك بما يخلف وراءه من تفككٍ وخوفٍ، يزرعه بيده في قلـوب أهل الوطن الّذين يبحثون عن قوت أبنائهم...

وأخذ الشاعر يكرر حالة رجل الأمن في القصيدة، ليظهر تمسكه بهذا الموقـف، ويكشف عن قوةٍ في مواجهة هؤلاء بعزم المجاهدين والهاتفين باسم الأوطان:

يراقبنا من وراء الجريدة

لكننا نتجاهل

نشتم أحوالنا

نتهامس حول فضائحهم[(١)].

وبهذا الموقف فقد خالف رجل الأمن الدّور الإيجابي المعهـود في ذاكـرة أبنـاء الأمَّة، والَّذي يعرف به من حفظٍ للأمن، وتأمين الطمأنينة للنـاس، ليأخـذ دوراً جديداً داخل النص ينحو به منحىً سلبياً.

٢ –قصيدة «السوق».

نوّع عدوان في الأشكال التعبيرية فيما يخص نهضة الأمَّة، وما وقع عليهـا مـن ويلات، حيث جاءت معظم الدواوين تعالج هذا الأمر. وحتى التي خرجت في موضوعاتها إلى الذكريات والمـرأة لم تخـلُ مـن إشـاراتٍ واضـحةٍ. وتمثـل هـذه

---

(١) المصدر نفسه: ٤١.

القصيدة مفارقةَ السخرية بناءً تتكئ عليه القصيدة،وذلك من خلال هذه القصيدة التي يقول فيها الشاعر:

إنها السوق

والباعة ازدحموا

صخبوا في جنون

إنها السوق تبدأ من سلعةٍ

تنتهي بالزّبون

لعتم السجون

كلّ شيء يباع[1].

يُظهرُ عدوان سخريةً من الذين يبيعون ضمائرهم، وينسجون الأحداث بغية مصالحهم الذّاتية، فيعرضون كلَّ ما لديهم من مكتنزات الوطن مع بقية ضمائرهم لبيعها. وما يثير السخرية – هنا – هو ليس الازدحام الَّذي يفتعلهُ الباعة بقدر ما يكشفها بيع هؤلاء حقوقاً ليست ملكهم بصورة البائع الواثق من نفسهِ وبضاعتهِ ... ويستمر الشَّاعر في هذه السّخرية مظهراً طريقة هذا البائع في كسب الزبون:

كلُّ شيءٍ يباع

---

(١) المصدر نفسهُ: ٤٨.

ضجيج المساومة امتدّ حتى المقابر

وانتهك الرَّهبة[١].

كلُّ ما لدى هؤلاء يباع، فكلُّ ما يطلبُ المشتري (المساوم) موجود، ولذلك كسبوا عدداً كبيراً من المشترين (الزّبون) بهذهِ الطريقة.. ويمثل الشَّاعر فاقدي الضمائر بالتاجر الَّذي نزعت الماديّةُ قلبهُ، فجعلتهُ يرى كل ما حولهُ سلعاً تحتاج لبائعٍ حاذقٍ في تسويقها، ولعلّ الَّذي أظهر السخرية كثيراً تلك الهوّة الكبيرة بين المخلصين من أبناء الأمَّة والمتآمرين الذين يرنون لمصالحهم المادية متناسين قداسة الأوطان.

٣- قصيدة «شِعْر».

تتجلّى مفارقة الإنكار في هذه القصيدة، حيث إنَّ الشاعر ينكر كثيراً من المظاهر الحياتيّة التي يعيشها الناس، وقد كَثُرَ هذا النَّمط من المفارقة في شعرهِ؛ وذلك لاعتقاد الشاعر بأنَّ الأمَّة مهزومة، يعلو فيها الخبثُ فلا بدّ من محاربته كي تستفيق من غفلتها، وليس لهُ قوةٌ يخوض بها هذا الميدان سوى الشِّعر الَّذي لا يملك سلاحاً سوى سلاح الكلمة، ومن هنا فإنَّه يرى حياة الأمَّة موزونةً كما هو الشِّعر:

(١) المصدر نفسهُ: ٤٨.

كلّ شيء صار موزوناً مقفّى

صار محدود المعاني

مجلس الشعب،

المسيرات

نظام السّير

تصميم المباني[(١)].

ينكر الشاعرُ الحدود في الأشياء، ذلك لأنّها تقيّد الانطلاقة فيها. ويرى أن الظالم قد اجتهد في تحديد كلّ ما في الأوطان من مظاهر (مجلس الشعب، المسيرات، نظام السير، تصميم المباني). وقد تبدّى هذا الإنكار خلال عرضهِ لرأيه في الشِّعر، حيث أنهُ يسير على نسق شعر التفعيلة، لأنّهُ يجدُ الانطلاقة فيه، على عكس ما يريده الانتهازيّ الّذي يفضّل الشِّعر العمودي؛ لأنّهُ يوقع الشَّاعر فيما لا يرغب. ومن هنا يستمر في بيان مظاهر الإنكار:

وقفةُ الناس أمام الفرن.

مواعيد الولادات

الجنازات

الأغاني

والأماني

(١) عدوان، ديوان: «للريح ذاكرة ولي»: ١١.

كل شيء صار موزوناً مقفّى

فلماذا تكتب الشِّعر الحديثْ

يا خبيثْ؟[1].

تبدو الأشياء الواردة في السّطور السّابقة دليلاً على درجةِ الضّنك الّتي تعيشهُا الأمّة.. فالخبز أقل ما يمتلكهُ الإنسان، محدودٌ بعددٍ وزمانٍ. ثمّ جاء بـ (مواعيد الولادات والجنازات) اللّتين تعرفان بالتحديد قبل مجيء العدو الّذي استلب حقوق الأمّة.

بعدها، أورد لفظتين لا تعرفان بالتحديد (الأغاني والأماني)، ليعكس بذلك تحكمهُ في الشعوب.. ويبلغ هذا ذروتهُ حينما يسقطُ رأي هؤلاء في الشِّعر على أمور الحياة، حيث يستنكرون كتابة شعر التفعيلة، لأنّهُ يتضمن شيئاً من الحرية أو الانطلاق في الوزن والقافية، فلا يخضع الشاعر لتفعيلات محدّدة، ولا يلتزم بقافيةٍ بعينها...

نصوص تطبيقيّة:

يتوزّع النّص الشعري عاملان: المبدع والمتلقي، وتبدأ العلاقة تظهر على حقيقتها بعد تلقي النّص، ويقوّم هذهِ العلاقة عاملان: قدرة المبدع على إقناع المتلقي بنصّهِ بوساطةِ أدواتهِ الفنيّة ومستوى الذّوق، والمكنوز المعرفيّ والنّقديّ لدى المتلقي. ويحملُ عدوان في شعرهِ همّاً قوميّاً لا يكاد يفتر في نصٍّ من

---

(١) المصدر نفسهُ: ١٢.

النّصوص. فقد بدأ قبيل هزيمة ١٩٦٧م حتّى وصلَ إلى المأزق الّذي تعيشهُ الأمَّة في هذهِ الأيام. ولم يكن تقسيم الظواهر في فصولٍ مستقلّةٍ يهدف إلى العزل بينها، بل قُصِدَ منه إظهار حجم هذهِ الظواهر في شعر عدوان، ودورهِ في تحقيق التّشكيل الشعري لديهِ، ولا يُعقل أن يتضمّن ديوانٌ أو نصٌّ ظاهرةً بعينها، ويترك ما تبقى من ظواهر، بل تضافرت جميعها في تحقيق نصٍّ إبداعيٍّ يقبلُ عليه المتلقي مرّات متتالية في أوقات مختلفة كاشفاً أسلوبياتهِ، متذوقاً لغتهُ وصورهُ. وتمثلتْ هذهِ الرّؤيةُ في قصائدهِ..

وسأتناول قصيدتين للشاعر عدوان، لأظهر من خلالها تضافراً أسلوبيّا، وأرصد دور التقنيات الأسلوبيَّة في إنتاج التجربة الشِّعريَّة وتشكيلها، وأكشف تآزر هذه التقنيات مجتمعة في هذا البعد. القصيدة الأولى بعنوان «الضوء»، يقولُ فيها:

حين ظهرتَ بيننا

كنهدةٍ في صدر ميتْ

ووقف الشّعر على رؤوسنا

سحبَت عن جفوننا الأحلام إذ مشيتْ

نهضتَ من ركامنا وحدَك

سريتَ في عيوننا الّتي تفسّخت بغير زيتْ

جابهتَ ريحَ الموت عارياً

وما احتميتْ[1].

---

(١) الأعمال الشعريّة الكاملة، ديوان «تلويحة الأيدي المتعبة»: ١٣٧.

يتفتق الإبداع الشّعري في السُّطور السّابقة من خلال الانسجام بين أسلوبيّة الشَّاعر، حيث أتى بأفعالٍ ماضيةٍ، وصلتْ إلى تسعةِ أفعالٍ، اتّصلت- في معظمها - بالضمير المتحرّك (تَ)، ليعكس صورةً إيجابيّةً للبطل العربيِّ في سنواتٍ خلتْ. ثمّ أورد أربعة أسماء مضافة إلى (نا) المتكلّم جاءت على وزنٍ واحد [رؤوسنا، جفوننا، ركابنا، عيوننا]، تتصل بحروف جرٍ هي: [على، عن، مِن، في]. ليظهر قهراً يمسُّ الإنسان العربيّ أنّى وُجِدَ إنْ كان من المخلصين. أمّا من حيث التكرار الصّوتي فقد ركّز على حروفٍ دون غيرها، فنصيب حرف النّون عشرة تكرارات، ثم تلاهُ الرّاء حيث بلغ تسعة تكرارات. ولعلَّ هذين الحرفين يرتبطان في المخرج والصّفة، فالمخرج لثوي، والصفة متوسطة لهما، لكنّها في الرّاء مكرورة، وفي النون (أنفي)[1]. ينسجم الأوَّل (الرّاء المكرورة) مع حركة البطل وتضحيته، ووقوفه على ضمائر المتخاذلين. أما الثَّاني (فأنفيٌّ) فيتلاءم مع أنين المقهورين، وصيحات الأطفال، واستغاثة السبايا من نساء الأمَّة، وينتظم هذا مع المعنى المنطلق من إيقاع [على رؤوسنا، عن جفوننا، من ركامنا، في عيوننا] وتكتمل صورة المعاناة والقهر بالقافية حيث حرفا (الياء والتاء الساكنة)، فالياء غاريٌّ في مخرجهِ يعبر عن عمق الألم والمصيبة، والتاء مخرجها أسناني لثوي تنسجم مع استكاك الأسنان قهراً وذلاً، وهو في صفته شديد مهموس[2].. يتلاءم مع خوف الغيور على الوطن من الغاصبين والدالين على حرمة الأوطان.

---

(١) ينظر تامر سلوم، الانزياح الصوتي الشّعري: ٣٧.

(٢) ينظر تامر سلوم، الانزياح الصوتي الشّعري: ٣٧.

وقد امتد هذا التضافر الأسلوبي على مدى القصيدة حيث تناغمت هذهِ الأساليب لتشكّل رؤيةً شعريّةً عند عدوان. ومن ذلك قولهُ:

يا متعباً

رغبتُ مرّة بأن أضمّهُ

لكنك امتلأتْ

وجسمُكَ النحيل صار جبلاً

رددتَ لي صوتي صدى

سمعتُ فيه صوت نخّاسٍ يبيع أمّهُ

وبغتةً..

في وهجك الغريب

أدركت أنني اهترأت

وصرتُ شيئاً لم أعد أستطيع أنْ ألمّهُ

لو أنك اكتفيت بالرّقاد مثل من رقد

لما تعرّى أحد

ما خشي العري أحدْ[1].

(١) عدوان، الأعمال الشعريّة الكاملة، م١، ديوان: «تلويحة الأيدي المتعبة» سابق: ١٣٩.

تستمر هذهِ السّطور في تقديم بعض ما جاءت به السّطور السّابقة، فقد شكّل الفعل الماضي حضوراً واضحاً، بلغ عشرة أفعال، جاء منها اثنان ناقصان من أصل سبعة عشر فعلاً. وسنقف عند الالتفات ينطلق من: (من ضمير المتكلم إلى المخاطب، ومن المخاطب إلى المتكلم). وقد تمثَّل بقولهِ:

رغبتُ مرّة بأن أضمّهُ

لكنك امتلأتْ

وجسمك النحيل صار جبلاً

إن الإنسان العربيّ يبحث عن عزٍّ في هذا الوجود، ولذلك رغب الشَّاعر في ضم البطل العربي؛ لأنّهُ يصنع مجداً بما يلعق من صبرٍ على الملمَّات. فما إن تقدّم إليه ليضمّه حتّى أصبح جسمهُ النحيل جبلاً بما يحقق من مفاخر، فهل يستوي القاعدون مع المجاهدين الصابرين؟! فيما جاءت الصورة الثانية في قولهِ:

وبغتةً في وجهك الغريب

أدركتُ أنني اهترأتْ

وصرت شيئاً لم أعد أستطيع أنْ ألمّهُ

ويصل بنا هذا الالتفات إلى قناعة الشَّاعر والإنسان العربي بصحّة الطريق الذي ينتهجهُ محرّرو الأوطان، وبدا ذلك خلال استخدامهِ ضمير المتكلّم (تُ) وضمير المخاطب (تَ). فمن مخاطبة نفسهِ وإظهار عجزهِ، ينتقل إلى ضمير المخاطب ليوّضح تحوّلاً مفاجئاً أصاب هذا البطل.

تنسجم القافية - أيضاً - مع الضّنك الذي يواجه العربي المعاصر. فقد جاءت القافية بحرفي روي (الميم والهاء). فالميم (أنفي) يظهر أنيناً، والهاء (حجري في مخرجهِ مهموس مرقق في صفتهِ)[1] وذلك يعكس تأوهاً وتنهداً يتلازمان منذ تقهقر الأمّة. وهذا يتطابق مع التاء الساكنة في الوظيفة، وبذلك فإن القصيدة تجري على نسقٍ موسيقيٍّ واحد يخدم معنىً يظهر مرّةً بصورةٍ جليلة، ويكتنفهُ الغموض مرّات أخر، ليدفع المتلقي لأعمال فكرهِ حتى يصل إلى المعنى المقصود. وتعاظمت الأسلوبيّة بتضافرها في هذهِ القصيدة بتحقيق تحوّلٍ ومفارقةٍ وتقديم وتأخير. وذلك في قولهِ:

علامَ لم تَتُهْ في زحمة النخاسة؟

هل امتصصتَ كل ما تبقى من حياة؟

علامَ عدت مثل ريح؟

كيف أثرت ما ركدْ؟

لقد مشى على الطريق قبلك المسيحْ

لكنّهُ وقف

قبّلهُ، قبل صياح الدّيك، إخوتهُ

فأنّ وارتجف

---

(١) ينظر نامر سلوم، الانزياح الصوتي الشعري: ٣٧.

تعال كي نقبلَكْ

أو انتظر

حتّى نجيء كلنا إليك

ونقتلَكْ[1].

ينتقل الشّاعر في السّطور السّابقة من الأسلوب الإنشائي إلى الخبري، فيقف متسائلاً عن البطل العربي الذي لم يتهْ في زحمة الخيانات والتآمر، ولم يبقَ في أمتهِ صامتاً، بل كان عنصر خيرٍ في المجتمعات يثيرها ضد القهر.. فما يلبث الشّاعر حتى يتحوّل إلى الأسلوب الخبري ليعزز موقف هذا البطل والسائرين على دربهِ بقصة المسيح عليه السلام، فيحذرهُ - خلالها - من أيدي الغدر.

ويتبدى التقديم والتأخير خلالها [لقد مشى على الطريق قبلك المسيح] و[قبلهُ، قبل صياح الدّيك، إخوتهُ]: فيركز الشّاعر - هنا - على الظرف لا على الفاعل، لأنّهُ يريد أن يعكس صورةً متجددة لهذا الفداء، فيعطيه ماضياً تمثّل بالمسيح عليه السلام ليحقق بهذا التّناص تسليةً لنفس البطل، بأن الفكرة النابضة عطاءً لن تموت، وستولد الحياة رجالاً يؤدونها حقها وينهضون بها. وأما المفارقة في هذهِ السّطور فهي مفارقة الفجاءة تظهرها السّطور الأخيرة،وقد وقفتُ عندها سابقاً. ومن هنا فإن النص السابق تضمن تضافراً بين الظواهر الأسلوبيّة المعروضة في الفصول الأربعة السّابقة، ولذلك فإن دراسة هذه الظواهر بصورةٍ

---

(١) ممدوح عدوان، الأعمال الشعريّة الكاملة، م١، ديوان: تلويحة الأيدي المتعبة: ١٤٠

معزولة لا تشكل فصلاً بينها أو إلغاءً لدورها، فهي متناغمة ومحققة لهدفٍ كبيرٍ وهو التشكيل الفني لدى عدوان.. فالنص يرتفع ويسمو بما فيه من إبداعات فنية تبرهن على رؤية الشّاعر، وعمق أفكارهِ، وخصوبة لغتهِ. لأنّ المحاكمة في الأعمال الأدبية ترنو إلى النصوص لا إلى حياة الأشخاص وأمزجتهم. إذا أردنا أن نصل إلى نقدٍ يبتعد عن الافتراء والمزاج...

* * *

وسنقف عند قصيدة أخرى بعنوان «أوقفوا الباخرة» لنستجلي ما فيها من أسلوبيات. يقول فيها عدوان:

نسمة غُسلت من دخائن الحرائق

مرّت على جبهتي

نسمة تعبت من طواف على صفحة الماء

حطّت على كتفي مثل طير تعِبْ

هدّأتْ موجي المضطرب

أوقفوا الباخرة

أوقفوا الريح والزغرداتِ

أسمعوا دمعتي

قد رفعتم مراسي البواخر[1].

---

(١) ديوان: «واللّيل الذي يسكنني»: ١٩.

يحقق الالتفات من الغائب إلى المخاطب في السّطور السّابقة صورةً تمثل واقعاً يحلُّ بمن يتنكب طريق الظالمين، حيث النّفي والقهرُ.. وبرز ذلك من خلال استخدام الشَّاعر للأفعال (غسلتْ، مرّتْ، تعبتْ، حطّتْ، هدّأتْ) والتي تمثل الضمير الغائب (هي) واستخدامه للأفعال (أوقفوا، اسمعوا، رفعتم) والتي تظهر بالضمير المتكلّم (أنتم).

وشهدت القصيدة بعض الانزياحات، منها الانزياح الاسمي في قولهِ:

وكلُّ الموانئ مغريةٌ غادرة[1].

فالمسند (مغرية غادرة) لا تنسجم مع (الموانئ). فالموانئ (واسعة، مضطربة، تعج بالسلع والعمال) أما أن تكون (مغرية) فهذا مسند يتلاءم مع مسند إليه مثل: (المرأة، المحبوبة، الحياة)، ولعلّ هذا يكشف عن لحظةٍ يغادر فيها المخلص وطنه مرغماً، بعد أن قدّم دمهُ من أجلهِ، ونسي أهله سنواتٍ طوالاً في طريق التحرير.

ولم يقتصر على هذا النمط من الانزياح، بل جاء الانزياح الدلالي المتمثل بالنعتْ، والإضافة. فالنعتْ مثّل بقولهِ:

إلى سوقنا الفاجرة[2].

فمن حيث النَّظرة المعجمية تبدو لفظة (سوقنا) لا تنسجم مع (الفاجرة)، (فالمرأة، المومس، المناظر،التصرفات)قد تكون فاجرةٍ.أمّا (سوقنا) فتأخذ

---

(١) المصدر نفسهُ: ٢٢.

(٢) المصدر نفسهُ: ٢١.

خيارات متعددة فقد تكون (ملأى بالبضائع، واسعة، تعج بالباعة، كبيرةً). ويعكس جوّاً غريباً يمتهن فيه الشريف، ويقذف في الموانئ منفياً أما الإضافة ففي قوله:

جالس عند قارعة العمر   أخجل من نظرة النّجمة الساهرة[1]

يصوّر رحيلهُ عن وطنهِ، والنّاس والأهل يودعونهُ، ويصل إلى الإضافة (قارعة العمر) ليعكس تهميشاً لحياته من قبل المستبد. ليثير المتلقي بهذا التعبير، لأنَّ لفظة (قارعة) لا تنتظم والعمر، فالانسجام المعهود لها مع لفظة الطريق (قارعة الطريق). ويتبدى انزياح دلاليّ آخر بقولهِ (النجمة السّاهرة). فالنجمة (متلألئة، مضيئة، عالية، قريبة، بعيدة) ولا تكون (ساهرة)، لأن هذهِ اللّفظة تتلاءم مع الإنسان: المرأة، الأم، الأخت، الزوجة...

وسنقف عند مقطوعةٍ من القصيدة نفسها حققتْ تضافراً أسلوبيّاً، وذلك في قولهُ:

يتمزّق شيء جديد

وتسقط أحزاننا سُبحةً قطعتْ

كيف أجمع ما قد تبعثر من لوعتي؟

هل ساعدتني الرياح على أن أراها؟

---

(١) المصدر نفسهُ: ٢١.

وهل هيجتها الهواجس في منتهاها؟

- وهل...؟

ما الذي هلَّ من مقلتي طفلتي وَهي تلثغ سائلةً: هل تعودْ؟
ما الذي سكبتهُ على القلب أمي الّتي عرفتْ انني لن أعود؟
ما الذي نطقتهُ أنامل محبوبتي حينما ارتفعت للوداع يداها[1]

يتكشف الانزياح وأنماطهِ في هذهِ المقطوعة الّتي يظهر فيها الشَّاعر فرقاً بين أبناء الأمَّة، وجوراً من قبل الظالمين. فأنامل محبوبتهِ تنطق في لحظة الإبعاد، ولكنهُ لم يعِ قولها لبعد الباخرة عن المرفأ.. ومن المألوف لدينا أنّ الأنامل لا تنطق، وأن الإنسان وحدهُ هو الناطق المعهود في هذا الوجود، وبذلك حقق عدوان انزياحاً إسنادياً فعلياً. ولا زلنا في دائرة الانزياح، فقد لجأ إلى الانزياح التّركيبي، حينما توالت الأسئلة في النص بعد أن أعلن الشَّاعر أن أحزان الأمَّة كسُبحةٍ قُطعتْ، فيقف أمامها حائراً، ماذا يصنع تُجاه ما سقط منهُ؟ وهل سيساعدهُ الظالم المستبد بتخليصهِ من حزنهِ ... ليصل أخيراً إلى سؤالٍ لا متناهٍ يبدأ بـ(هل..)، ليعرض بذلك لانزياحٍ تركيبيٍّ: يمثّلهُ الحذف، لأنَّ آهاتنا مستمرة ومتناغمة، فما تنقطع واحدة حتى تبدأ الأخرى - ومن هنا - فإثارة الأسئلة عليها كثيرة لا تنتهي.

ويشكل التحوّل الأسلوبي من الخبر إلى الإنشاء، فقد بدأ الشَّاعر مقطوعتهُ بسطرين خبريين، ثم تلاهما بحزمةٍ كبيرةٍ من الأسئلة بـ(هل) و(ما الذي)

(١) المصدر نفسهُ: ٢١.

ليوضح انتقاداً للتعسف الذي يشهدهُ مَنْ يشيّد الأوطان بعرض منظرين، يمثل الأوَّل منهما: الأحزان التي يعيشها أبناء الوطن، فيما يمثل الثَّاني: منظراً يصوّر فيه طريقة نفيّ، وأسلوب قهر يلحق بالهاتفين من أجل نصرة الأوطان. ويزيد تناغم هذا التحوّل بتركيز الشَّاعر على توازنٍ نحويٍ واحدٍ في الأسئلة المتأخرة (ما الذي + فعل ماضٍ) ليزيد هذا النوع الموسيقي المنتظم من إثارة المتلقي، وتوضيح الصّورة المعتمة لديه: وقد لجأ الشَّاعر لاستخدام هذا التَّوازي، ولكن عن طريق تكرار بعض الألفاظ ومنها لفظة (ذكّرتني) في قولهِ.

نسمة ذكّرتني بأني حزين

نسمة ذكّرتني بأني سأبكي

ذكّرتني بلمسة حب

نسيتْ إضافتها لرصيدي

ذكّرتني بجورية قرب متراسنا

حان موعدها للسقاية

سوف تيبسها الهاجرة[1]

لقد أحدث تكرار هذهِ اللّفظة (ذكّرتني) إثارة وعمقاً، فقد ارتبطت بالوطن في الحالتين، فالنّسمة ذكّرته بالحزن والبكاء على وطنه، ثم كثّف من وجود

(١) المصدر نفسهُ: ٢٢.

(ذكّرتني) لتظهر صورتين من الوطن، ارتباطه بالمرأة التي تعنى العطاء والنماء، وعلاقتهِ بطبيعة وطنه الخلاب، مستدعياً نبتة الورد الجوري لتعكس موقفاً إيجابياً يتمثّل بالتصاق الشّاعر بوطنهِ، وحنينهِ إليه، متناسياً ما فعله المستبد بهِ.

أما من حيث القافية وارتباطها بالمعنى والموسيقى الداخلية للسطور، فقد جاءت متنقلة، أي أنها لم تجرِ على حرف بعينه. بل توزعتها حروف عدة منها، حرف اللام المسبوق بالألف (الجبال، الحبال)، وحرف اللام غير المسبوق بحرف محدد، وحرف الرّاء الملحقة بهاء ساكنة. وهي أكثر القوافي ظهوراً. وثمّة قوافٍ أخر، لم تتجاوز السطرين أو الثلاثة ومن ذلك: حرفا الدال، القاف، وسنقف عند أكثر القوافي شيوعاً، وهي قافية الرّاء الملحقة بالهاء الساكنة، ويتمثل ذلك في قولهِ:

جالس عند قارعة العمر

أخجل من نظرة النَّجمة السّاهره

راحلٌ

والبحار بخار

وكل المدائن عند اغتراب بحارٌ

وكل الليالي نهار

وكل الموانئ مغرية غادره

يتمدد بحر اغترابي إلى قبةٍ

في الرياض أو القاهره

أوقفوا الباخره

كلّ هذهِ الموانئ لا توصل المتلهف للناصره

أوقفوا الباخره

واشهدوا عند أول لمسي لذاك التراب

انتهائي بميتتي الغادره

ألف طوبى لمن مات قبلي هنا

لم تسُقْهُ الرياح رقيقاً

إلى سوقنا الفاجره[1].

لعلّ الشَّاعر - هنا - يوضح ما يصيب الصادق في بنائه للأوطان من همٍّ على أيدي المتربصين للأمة وأبنائها، فمن نفي إلى نفي آخر، ويقف الشَّاعر ساخراً من هذا النفي، ولكن هذا كلّهُ لم يدفع هذا المخلص لحظةً لتناسي الوطن.. فها هو يتمنى أن يلقاه الموت على ترابِهِ، وهذهِ الحركة المتكررة التي تتمثّل بالنفي، ولهفة الشَّاعر لوطنهِ، وحبّ الموت على ترابِهِ تنسجم مع حرف القافية «ره»، حيث إن

(١) المصدر نفسه، السابق: ٢١/ ٢٢.

الرّاء حرف مكرر ينسجم من حركة الاضطراب التي تبدو في الوطن، مبتدأ بالقهر ثمّ إلى النفي...، والهاء مهموس مرقّق[1] تتلاءم مع الأنين الداخلي الذي يجول في صدر منْ يريد خيراً للأوطان وأهلها..

(١) تامر سلّوم، الانزياح الصوتي الشعري: ٣٧.

وبعد،

لقد كان لهذه الظواهر أثرٌ كبيرٌ في تشكيل رؤية عدوان الشعريَّة، وإنماء لغتـه، حيث جاءت متضافرة؛ ممَّا أسبغتْ على شعره ملمحاً ثوريَّاً، عبَّر عن هـمٍّ قـوميٍّ يصارع الشَّاعر الحياة من أجله، فيخسر مـرَّات، ويكـسب مـرَّة، ولكـن هـذا لا يزيـده إلاَّ عزمـاً وأنفـةً.. ويـرضى – في كثـير مـن مواقفـهِ بوصـول فكرتـه إلى المجتمعات لتحيا بينها.. وتعيشها واقعاً لا هواجسَ ورؤىً.

وشهدتْ تجربته الشعريَّة نجاحاً ملحوظـاً كلـَّما تقـدَّمتْ بـه الـسن، ولكـنْ ثمـةَ دواوين شهدتْ تكثيفاً في القدرات الإبداعيَّة، وأخص من هذه الـدواوين: «تلويحـة الأيدي المتعبة» و« الليل الذي يـسكنني» و« أبـداً إلى المنـافي». ولعـلَّ هـذا يعـود إلى الأحداث التي ارتبطت بسنوات صدورها، فقد جاء ديوان « تلويحة الأيدي المتعبـة» بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧م، فيما ارتبط الديوانان «الليل الذي يسكنني» و« أبـداً إلى المنافي» بما نتج عن هذه الهزيمةمن تراجعٍ في مجالات الحياة المتنوّعة.

ونـمَّت هذه الظواهر القدرة الشعريَّة لـدى عـدوان، فقـد أكـسب الانزيـاح شعرهُ معجماً شعريَّاً خاصاً بهِ، فأضفى شفافيَّةً على القصائد لا تحتـاج إلى وقـوفٍ طويل، ذلك أنَّهُ يرمي إلى فكرةٍ تنطلق من القصيدة المستقلّة إلى الديوان إلى شعره كلّه، تتلخص في استرداد الأمَّة لهيبتها، ولذا، فلا بدَّ من تخليص الـنفس العربيَّـة من حبّ الذّات والقمع. زاد من قوة تأثير هذه المعاني التَّوازي الذي مسَّ اللَّفظة والتَّركيب، والقوافي، ممَّا أظهر قرعاً موسيقيَّاً ينتظم مع المعاني المقدَّمة.

وقد تشبث عدوان – لذلك – بالتُّراث العربي، فأظهره تناصاً دينياً وتاريخياً وأدبيًّا، ولم يحفل بالتُّراث الناتج عن كثير من الأمم. ويعدُّ هذا نجاحاً، لأنَّه واءم بين الفكرة التي ينشدها، والتجربة الشعريَّة الحاضرة لديه.

وإنْ كان الشَّاعر قد أوصل الفكرة التي يريدها خلال هذا النتاج الكبير، فإنَّه أظهر وجهات نظرٍ خلال المفارقات قدَّم فيها أسلوباً مميزاً في الاعتراض، وإثارة المتلقي لتقديم شئ جديد.

ويبدو أن الشَّاعر منسجم في حياته مع الأفكار التي يطرحها، ذلك لأنَّها شكَّلت صورة شعره وهمَّه الدائم، فكثرت في شعره ألفاظ مثل: (القتل، والسلب، والدم، والعدو، والدُّموع، والليل والقهر، والموت).

وكان لطول القصيدة عنده دورٌ في الإبداع الشعريّ، حيث يجد المتلقي مجموعةً من الظواهر تتمثل في معظم القصائد. ولكنَّ هذا النوع من القصائد يحتاج إلى نفس طويل في القراءة، وإلاَّ يدخل على النفس الملل، ولعلَّ هذا يتنافى مع السّرعة التي يشهدها العالم، وضيق الوقت الذي تشكو منه البشريَّة، وماديات الحياة التي طغت على حياة الإنسان العربي، وبخاصَّةٍ وأن الشَّاعر يحمل في طيات شعره فكراً يتمثّل بإخراج الناس من القهر والعذاب، إلى ساحات الحرية والاستقلال. وقد اتجه عدوان إلى القصيدة القصيرة في بعض الدواوين منها «والليل الذي يسكنني» فحقَّق نجاحاً إبداعيًّاً عكس عمقاً في التجربة الشعريَّة، ولكنَّه لم يستمر طويلاً حيث، عاد إلى النَّمط الشعري الذي يسير عليه ...

وخلُصت الدراسة إلى مجموعة من النتائج من أهمّها:

- أنَّ أشعار عدوان تنسجم انسجاماً كليّاً مع الأفكار التي ينشدها من أجل النهوض بالأوطان وتحريرها من الظلم والاستبداد، وقد اكتنف هذه الأشعار شئ من الغموض الذي ينجلي عند نظرةٍ متأمّلة.

- وكُثّفَ الانزياح في الديوان الأوّل، خاصّة الانزياح الإسناديّ الاسميّ والفعليّ، ثم أخذ هذا التكثيف بالتّصاعد حتى اكتمل في الدواوين المتأخّرة ليساهم بصورة قويّة في تشكيل الرؤية الشعريّة لدى عدوان، ومن هذهِ الدواوين «طيران نحو الجنون» «وعليك تتكئ الحياة».

- أضفى التّوازي على النّص الشّعريّ نغمةً زادت من عمق المعنى، وتحبيبهِ إلى النّفس، فقد انسجمت الحروف المكرورة، والأسماء الموزونة، والأفعال لتظهر جرساً موسيقيّاً داخليّاً مع المعاني المقدّمة في النّصوص.

- قلّت نسبة التّناص في الدواوين المتأخّرة إذا ما قيست بالدواوين المتقدّمة، فديوان «تلويحة الأيدي المتعبة» تضمّن أنواع التناص جميعها، ولكنّها قلّت كمّاً - مثلاً - في ديوان «للريح ذاكرة ولي». ولم يمنع هذا تطوّر الظاهرة في الدواوين المتأخّرة، فقد اكتملت صورة التناص الدّيني في ديوان «للريح ذاكرة ولي» حيث قامت القصيدة على التناص معتمدةً في ذلك على قصّة يوسف عليه السّلام.

- ركّز الشّاعر على بعض التّناص الدّيني، فكرّره كثيراً، ومن ذلك: قصّة مريم ويوسف عليهما السّلام، وقصّة مقتل الحسين بن علي - رضي الله عنهُ -. مظهراً خلاله واقعاً تعيشهُ الأمّة.

- وكان للتّناص الأدبيّ نصيبٌ وافرٌ في شعرهِ، فقد جاء أكثـر أنـواع التّنـاص وجوداً، واعتمد على الشعر، والخطب، والأمثال، والشخصيّات الأدبيّة الشهيرة لتشكيل هذا النّوع.

- وتمثّلت المفارقة في ثلاثة مستويات: المفارقة المساهمة في تشكيل النّـصوص، ومفارقة العنوان، ثم المفارقة التي يقـوم عليهـا الـنّص. وظهـرت مجموعـة مـن أنماطهـا في شـعرهِ منهـا: المفارقـة اللّفظيّـة، والـسّخرية، والإنكـار، والتّحـوّل، والأدوار، والفجاءة، والمفارقة التّصويريّة.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أ. الدواوين الشعريّة

١ - إبراهيم طوقان، الدّيوان، دار العودة، بيروت، ١٩٩٧م.

٢ - أبو العلاء المعرّي، ديوان سقط الزَّند، شرحهُ أحمد شمس الدّين، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ١٤١٠ - ١٩٩٠.

٣- الخنساء، الدّيوان، شرح (أبو العبّاس ثعلب)، تح. أنور أبو سويلم، ط١، دارعمار - عمان. ١٩٨٨.

٤ - عنترة العبسي، الديوان، شرح يوسف عيد، ط١، دار الجيل، بيروت، ١٤١٣ - ١٩٩٢.

٥ - ممدوح عدوان، الأعمال الشّعريّة الكاملة « مجلدان»، دار العودة، بيروت ١٩٨٢.

٦ - ديوان: « أبداً إلى المنافي» ط١، دار الملتقى للنشر، قبرص، ١٩٩٢

٧- ديوان: «طيران نحو الجنون». ط١، رياض الرّيس للكتب والنشر، ١٩٩٨.

٨- ديوان: «عليك تتكئ الحياة» ط١، آفاق الكتابة - الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة ١٩٩٩.

٩ - ديوان: «لا دروب إلى روما»، ط١، مصر، حزيران ١٩٩٠.

١٠ – ديوان: «للريح ذاكرة ولي»، ط١، دار الآداب، بيروت – ١٩٩٧.

١١ – ديوان: «والليل الذي يسكنني»، ط١، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٨٦م.

١٢ – ديوان: «وهذا أنا أيضاً»، منشورات اتحاد الكتّاب العرب – دمشق ١٩٨٤

١٣ – ناصيف اليازجي، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، دار القلم،بيروت – لبنان.

ب. المصادر والمراجع العربيّة والمعرّبة:

١ – إبراهيم خليل، الأسلوبيّة ونظرية النّص. ط١، عمّان – الأردن، ١٩٩٧.

٢- إبراهيم عبد الجواد، اتجاهات الأسلوبيّة في النقد العربي الحديث، وزارة الثقافة، عمّان – الأردن، ١٩٩٦.

٣- أحمد بسام ساعي، حركة الشعر الحديث في سوريّة من خلال أعلامه، ط١، دار المأمون للتراث، دمشق، ١٣٩٨ – ١٩٧٨.

٤- أحمد الزعبي، التناص، نظرياً وتطبيقياً، ط١، مكتبة الكتاني، اربد – الأردن – ١٩٩٥.

٥- أحمد زكي صفوت، جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزّاهرة. المكتبة العلميَّة، بيروت لبنان.

٦- أحمد الشايب، الأسلوب، ط٨، مكتبة الأقصى، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٨٨.

٧- أحمد محمد ويس، الانزياح بين النظريات الأسلوبيّة والنقد العربي القديم، رسالة ماجستير، (مخطوطة)، جامعة حلب، ١٤١٦هـ - ١٩٩٥م.

٨- ابن عبد ربه، الأندلسيّ، أحمد بن محمد، العِقد الفريد، ط١، دار إحياء التراث العربي، بيروت - لبنان، ١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م.

٩- ابن عقيل، بهاء الدين، شرح ابن عقيل، تح. محمد محي الدين عبد الحميد، ط٢، دار التّراث، بيروت - لبنان.

١٠- ابن منظور، لسان العرب، دار لسان العرب، بيروت.

١١- ابن هشام، السّيرة النبويّة. تح. مصطفى السّقا وآخرون، دار إحياء التراث العربي، بيروت - لبنان.

١٢- البخاري، أبو عبد الله، محمد بن اسماعيل، صحيح البخاري، المكتب الإسلامي، استنبول، ١٩٧٩م.

١٣- بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبيّة، تر. منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، لبنان

١٤- تودروف وأخرون، أصول الخطاب النّقديّ. تر. أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٧.

١٥- جان كوهن، بنية اللّغة الشعريّة، تر. محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٦م.

١٦- خالد الكركي، الرموز التراثية في الشعر الحديث. ط١، دار الجيل، بيروت، مكتبة الرائد العلمية - عمان. ١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م.

١٧ – دي.سي، ميويك ؛ المفارقة وصفاتها (موسوعة المصطلح النَّقديّ)، تر. عبدالواحد لؤلؤة، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد – العراق.

١٨ – ديفيد ديتيشيس، مناهج النَّقد الأدبي، تر. محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت ١٩٦٧م.

١٩ – الدينوري أبو محمد، عبد الله بن مسلم بن قتيبة، الإمامة والسياسة، مؤسسة ناصر للثقافة، بيروت، ١٩٨٠.

٢٠ – رومان ياكبسون، قضايا الشعريّة، ط١، تر. محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، ١٩٨٨.

٢١ – الزمخشري، أبو القاسم محمد بن عمر، الكشّاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، ط١، تح. عبد الرزاق عبد المهدي، دار إحياء التراث ومؤسسة التاريخ. بيروت – لبنان، ١٤١٧هـ – ١٩٩٧م.

٢٢ – سامح الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث، (دراسة في النظرية والتطبيق، ط١، مكتبة كنعان، إربد – الأردن، ١٩٩٥.

٢٣ – فضاءات الشعريّة، دراسة في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنّشر، إربد – الأردن، ١٩٩٩.

٢٤ – شكري عيّاد، اللّغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي.ط١، القاهرة، ١٩٨٨م.

٢٥ – صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئهُ، وإجراءاته. ط١، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٤٠٥ – ١٩٨٥م.

٢٦- عبد السلام المسدّي، الأسلوبيّة والأسلوب، ط٢،الدار العربيّة للكتاب،١٩٨٢

٢٧- قضية البنيويّة، دراسة ونماذج. ط١، وزارة الثقافة، تونس، ١٩٩١م.

٢٨- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني. صححهُ وحققهُ محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت - لبنان، ١٣٩٨ - ١٩٧٨.

٢٩- عبد الله بن المعتز، البديع، تح. محمد عبد المنعم خفاجي، ط١، دار الجيل بيروت - لبنان، ١٤١٠هـ- ١٩٩٠م.

٣٠- عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النّقديّ، م١، دار الرشيد للنشر، منشورات دار الثقافة والاعلام، العراق، ١٩٨٢.

٣١- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة. مكتبة دار العروبة، الكويت، ١٩٨١.

٣٢- فاضل تامر، مدارات نقدية، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة «آفاق عربيّة»، بغداد - العراق، ١٩٨٧م.

٣٣- محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ط١، الشركة المصرية العالمية للنّشر، لونجمان، ١٩٩٥.

٣٤- محمد عزّام، فضاء النّص الروائي، مقارنة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان. ط١، دار الحوار، سوريا، ١٩٩٦.

٣٥- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجيّة التناص)، ط١، دار التنوير للطباعة، بيروت، ١٩٨٥م.

٣٦- مراد وهبة، المعجم الفلسفي، ط٣، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٩٧م.

٣٧- المرزباني، أبو عبد الله محمد بن عمران، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، ط١، تح. محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ١٤١٥هـ- ١٩٩٥م.

٣٨- المسعودي، أبو الحسن، علي بن الحسين، مروج الذهب ومعادن الجوهر، ط٤، تح. محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، ١٣٨٤هـ- ١٩٦٤م.

٣٩- منذر عياشي، مقالات في الأسلوبيّة، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، ١٩٩٠

٤٠- الميداني، أبو الفضل، أحمد بن محمد بن إبراهيم، مجمع الأمثال، ط٣، تح. محمد محي الدين عبد الحميد، دار الفكر، بيروت - لبنان، ١٣٩٣ - ١٩٧٢م.

٤١- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط١٧، دار العلم للملايين، بيروت - لبنان، ١٩٨٣.

٤٢- نصرت عبد الرحمن، في النقد الحديث، ط١، مكتبة الأقصى، عمان، ١٣٩٩ - ١٩٧٩م.

٤٣- نور الدين السّد، الأسلوبيّة في النقد العربي الحديث، رسالة دكتوراة (مخطوطة)، جامعة الجزائر، ١٩٩٣ / ١٩٩٤.

٤٤- اليزيدي، أبو عبد الله محمد بن العبّاس، كتاب الأمالي، عالم الكتب، بيروت، مكتبة القاهرة، ١٩٦٩م.

جـ. المراجع الأجنبية:

1- John Peck and Mortin coyle literary Terms and criticism , Macmillan Education LTP, 1988.

د. الدوريّات:

١ - أحمد درويش، الأسلوبيّة والأسلوب، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، مجلة فصول، م٥، ع١، ١٤٠٤ - ١٩٨٤، القاهرة.

٢ - باقر جاسم محمد، التناص: المفهوم والآفاق، مجلة الآداب، السنة (٣٩)، ع٧-٩، ١٩٩٠، بيروت.

٣- تامر سلوم، الانزياح الصوتي الشعري، مجلة آفاق الثقافة والتراث، ع١٣، ١٤١٧ - ١٩٩٦.

٤ - خالد سليمان، المفارقة في شعر محمود درويش، مجلة أبحاث اليرموك، م١٣، ع٢، ١٤١٦هـ - ١٩٩٥م، اربد - الأردن، (منشورات جامعة اليرموك).

٥ - نظرية المفارقة، مجلة أبحاث اليرموك، م٩، ع٢،، اربد - الأردن، ١٤١١ هـ - ١٩٩١م، (منشورات جامعة اليرموك).

٦ - سامح الرواشدة، التوازي الشعري في شعر يوسف الصايغ وأثره في الايقاع والدلالة، مجلة أبحاث اليرموك، م١٦، ع٢، ١٩٩٨، أربد - الأردن.

٧- ظواهر في لغة الشعر العربي الحديث وإشكالية التأويل، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، م١٢، ع٢، ١٤١٨ - ١٩٨٧، مؤتة-الأردن.

٨- سليمان العطار، الأسلوبيّة علم وتـاريخ، مجلـة فـصول، م٥، ع٢، ١٤٠١ - ١٩٨١، القاهرة.

٩- شكري عياد، مفهوم الأسلوب بين التراث النَّقـديّ، ومحـاولات التجديـد، مجلة فصول، م١، ع١، ١٤٠٠ - ١٩٨٠، القاهرة.

١٠- عبد النبي اصطيف، خيط التراث في نسيج الشعر العربي الحديث، مـدخل تناصّي، مجلة فصول، م١٥، ع٢، صيف ١٩٩٦، القاهرة.

١١- عبد الوهاب تـرّو، تفـسير وتطبيـق مفهـوم التنـاص في الخطـاب النَّقـديّ المعاصر، مجلة الفكر العربي المعاصر، ٦٠ - ٦١، شباط ١٩٨٩، مركز الإنـماء القومي، بيروت، باريس.

١٢- عزيز توما، اللّغة الـشّعرية، نظريـة الانزيـاح (كـوهن وتـودروف)، مجلـة كتابات معاصرة، م٧، ع٢٦، شباط - آذار ١٩٩٦م. بيروت.

١٣- عصام قصبجي وأحمد محمد ويس، وظيفة الإنزياح في منظـور الدراسـات الأسلوبية، مجلة بحوث حلب، ع٢٨، ١٩٩٠م.

١٤- كـمال أبـو ديـب، الحداثـة، الـسلطة، الـنّص، مجلـة فـصول، م٤، ع٣، ١٩٨٤، القاهرة.

١٥- محمد برغوث، بنية الرمز الشعري عند عدوان مجلة المعرفـة، الـسنة (٣٥)، العدد (٣٩٧)، تشرين أول ١٩٩٦، وزارة الثقافة، سوريا.

١٦- محمد جاسم الموسوي، نظريـة التفاعـل في الـشعر العـربي المعـاصر، مجلـة علامات، ج٢٤، م٦، صفر ١٤١٨ - يونيه ١٩٩٧ - جدّة.

١٧- محمد عبد المطلب، التكرار النمطي في قصيدة المديح عند حافظ، دراسة أسلوبيّة، مجلة فصول، م٣، ع١، ١٩٨٢، القاهرة.

١٨- محمد الهادي الطرابلسي، معارضات شوقي بمنهجية الأسلوبيّة المقارنة، مجلة فصول، م٣، ع١، ١٩٨٢، القاهرة.

١٩- محمود خربطلي، خالد سليمان، فضاء المفارقة، مقال مترجم (دي.س.ميويك)، مجلة الآداب الأجنبيّة، السنة (٢٣)، ع٨٩، شتاء ١٩٩٧، دمشق.

٢٠- محمود عيّاد، الأسلوبيّة الحديثة، محاولة تعريف، مجلة فصول، م١، ع٢، ١٤٠١هـ- ١٩٨١م، القاهرة.

٢١- موسى ربابعة، الانحراف مصطلحاً نقدياً، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، م١٠، ع٤. ١٩٩٥، مؤتة - الأردن.

٢٢- ظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء، مجلة دراسات، م٢، ع٥، ١٩٩٥، الجامعة الأردنية.

٢٣- نبيلة إبراهيم، المفارقة، مجلة فصول، م٧، ع٣-٤، ابريل، سبتمبر، ١٩٨٧، القاهرة.

٢٤- يحيى القاسم، انزياح المصاحبات المعجمية، دراسة في شعر أمل دنقل، مجلة جامعة البعث، م٢١، ١٩٨٢م، دمشق.

* * *

Abstract

Adwan's poetry has formed a bright image of poetry commited to the union and independen Nation. This bright image was embodied harmoniously in his poetry, and, thus, has casted him as an honest poet calling for an honest word.

Adwan is a Syrian poet. He wrote fifteen volumes all written mainly in free verse. He has also remarkable efforts in drama, translation and journalism. In all of his works, Adwan focuses on Arab problems in a relatively indirect and ambigious way.

This study aims at exploring Adwan's poetic vision through four stylestic manifestations preceded by a preface dealing with the concept of *stylesticism*, its boundries and trends.

The first chapter deals wit *Deviation* and its contribution to poetic language. The second chapter, howver, deals with *Parallelism*. The role of rhyme and rhythem in the poem and their harmony with it's meaning. The third chapter deals with Adwan's cultural inspiration Through *Intertextuality*.The last chapter deals with paradox; its modes and role in constructing the text.

الفهرست

ظواهر أسلوبية في شعر

ممدوح عدوان

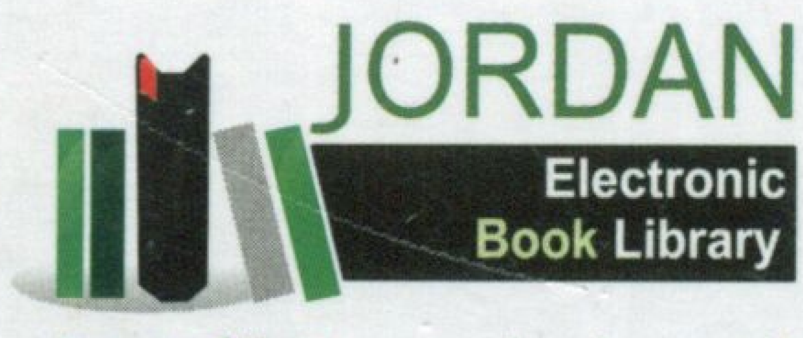
وكلاء وموزعي دار اليازوري في العالم

الدولة	المدينة	اسم الدار	الهاتف
الأردن	عمان	الإدارة العامة	5690904
الأردن	عمان	فرع عمان	5690904
السعودية	الرياض	مؤسسة الجريسي	4039328
السعودية	الرياض	دار الزهراء	4641144
السعودية	الرياض	مكتبة العبيكان	4650071
السعودية	الرياض	مكتبة جرير التجارية	4626000
السعودية	الرياض	مكتبة الخريجي	4646258
السعودية	جدة	مكتبة كنوز المعرفة	6570628
السعودية	الدمام	مكتبة المتنبي	8272906
السعودية	المنورة	مكتبة الزمان	8366666
السعودية	الرياض	مكتبة الرشد	4593451
السعودية	الرياض	دار المريخ	4657939
السعودية	الرياض	مكتبة الشقري	4611717
السعودية	جدة	تهامة للنشر	65152845
السعودية	جدة	مكتبة المأمون	6446614
السعودية	مكة المكرمة	مكتبة الثقافة	5429049
الجزائر	الجزائر	دار الثقافة العلمية	21541135
الجزائر	وهران	دار ابن النديم	41359788
الجزائر	الجزائر	دار الكتاب الحديث	354105
الجزائر	الجزائر	مؤسسة الضحى	214660
الجزائر	الجزائر	دار ابن باديس	645900
الجزائر	وهران	دار العزة والكرامة	41540793
الجزائر	قسنطينة	دار اليمن	961869
الجزائر	قسنطينة	انفودك	770906434
الجزائر	الجزائر	دار البصائر	495735
الجزائر	الجزائر	مكتبة الأصالة	243602
الجزائر	الجزائر	دار الهدى	021966220
مصر	مدينة نصر	دار الشروق	4023399
مصر	القاهرة	مكتبة مدبولي	5756421
مصر	القاهرة	دار الفجر	6246252
مصر	القاهرة	الهيئة المصرية العامة	25775371
مصر	القاهرة	مجموعة النيل العربية	2026717135
مصر	القاهرة	الشركة العربية المتحدة	22705844

الدولة	المدينة	اسم الدار	الهاتف
الأردن	إربد	حمادة للنشر والتوزع	02 7270100
الأردن	الكرك	فرع الدار في الكرك	03 2302111
ليبيا	طرابلس	مكتبة طرابلس	213601583
ليبيا	طرابلس	دار الحكمة	213606571
ليبيا	طرابلس	الدار العربية للكتاب	3330384
ليبيا	طرابلس	دار الرواد	3350333
العراق	بغداد	مكتبة دجلة	0096418170792
العراق	الموصل	دار ابن الأثير	7702036776
العراق	بغداد	مكتبة الذاكرة	796449420
الكويت	الكويت	مكتبة ذات السلاسل	466255
فلسطين	غزة	مكتبة سمير منصور	97082825688
فلسطين	رام الله	مكتبة الشروق	02-2961614
فلسطين	الخليل	مكتبة دنديس	2225174
فلسطين	رام الله	دار الرعاة	22961613
فلسطين	غزة	مكتبة اليازجي	287099
سورية	دمشق	مكتبة النوري	2311189
سورية	حلب	دار القلم العربي	2113129
السودان	الخرطوم	الدار السودانية للكتب	6780031
البحرين	المنامة	المكتبة الوطنية	293840
البحرين	المنامة	المكتبة العلمية	7786300
البحرين	المنامة	مؤسسة الايام	725111
البحرين	المنامة	مكتبة فخراو[illegible]	[illegible]
فرنسا	باريس	معهد العالم الع[illegible]	[illegible]
المغرب	أغادير	مكتبة وراقة الج[illegible]	[illegible]
المغرب	الدار البيضاء	المركز الثقافي الع[illegible]	[illegible]
سلطنة عمان	روي	مكتبة القرآن ال[illegible]	[illegible]
المملكة المتحدة	لندن	مكتبة الساق[illegible]	[illegible]
أميركا	لوس أنجلس	مكتبة جرير	[illegible]
اليمن	صنعاء	الدار العلمية	[illegible]
اليمن	صنعاء	دار العلوم الحدي[illegible]	[illegible]
اليمن	صنعاء	دار الكلمة	[illegible]
اليمن	صنعاء	دار الكتاب الجام[illegible]	[illegible]



دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع
عمان - وسط البلد - شارع الملك حسين
هاتف: 4626626 6 962+ تلفاكس: 4614185 6 962+
ص. ب: 520646 الرمز البريدي: 11152
info@yazori.com www.yazori.com





9 789957 126261